AZ OPERETT META-MORFÓZISAI 1945-1956

HELTAI GYÖNGYI

A „KAPITALISTA GICCS”-TŐL
A HALADÓ „MIMUSJÁTÉK”-IG

ÚJ SZÉCHENYI TERV

TÁLENTUM SOROZAT

AZ OPERETT METAMORFÓZISAI (1945–1956)

SOROZAT-
SZERKESZTŐK

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ
SONKOLY GÁBOR

TÁLENTUM SOROZAT • 7.

Az operett metamorfózisai 1945–1956

Heltai Gyöngyi

A „kapitalista giccs”-től
a haladó „mimusjátékig”

ELTE Eötvös Kiadó · 2012

TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0003
„Európai Léptékkel a Tudásért, ELTE – Kultúrák közötti párbeszéd alprojekt”
A projekt az Európai Unió támogatásával,
az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

Nemzeti Fejlesztési Ügynökség
www.ujszechenyiterv.gov.hu
06 40 638 638

A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

© Heltai Gyöngyi, 2012

ISBN 978 963 312 109 2
ISSN 2063-3718

www.eotvoskiado.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja
Felelős szerkesztő: Pál Dániel Levente

Borító: Váraljai Nóra
Tördelőszerkesztő: Péter Gábor
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Kft.

TARTALOM

OPERETT ÉS KULTURÁLIS EMLÉKEZET 9

Fedák Sári mint „emlékezeti hely". A bulvárszínházi kulturális örökség átértékelése .. 11
A Fedák-akció .. 17
A Fedák-temetés hatalmi olvasatai .. 31
Források / Hivatkozott irodalom .. 38

Az operett eredetmítoszai és a politika. Egy „kitalált tradíció" a szocializmusban (1949–1956) .. 39
Kulturális kontextus .. 40
Előadás-kontextus .. 43
Értelmezési keretek .. 45
Az eredetmítosz .. 49
Ellendiskurzus .. 57
Kitekintés .. 66
Konklúzió .. 67
Források / Hivatkozott irodalom .. 68

Latyi a Nemzeti előtt. A Latabár-féle „öncélú" játékmód színháztörténeti, nézői és politikai értékelése .. 70
A Latabár-féle sikerrecept színháztörténeti megközelítése .. 71
Értelmezési keretek .. 73
A hagyományos komikum modellje .. 74
A Latabár-dosszié .. 89
A Latabár-emlékkönyv .. 99
Források / Hivatkozott irodalom .. 105

„Divathisztéria” vagy „kontraprezentikus emlékezet”? Csárdáskirálynő (1954), Az ember tragédiája (1955) 107
Az üzenet kódolásának nehézségei 110
Szemantikai zaj a kommunikációs csatornában: „Az ember tragédiája” megnézése divatőrületté vált 117
A befogadói aktivitás győzelme. Egy „furcsa pár” – Az ember tragédiája és a Csárdáskirálynő 135
Források / Hivatkozott irodalom 140

OPERETT ÉS INTERKULTURALITÁS 143

A szoc. reál. mint kulturális transzfer 145
A színházi interkulturalitás társadalomtudományi megközelítései 145
Interkulturális eredetű feszültségek az ötvenes évek első felének magyar színházában 155
Források / Hivatkozott irodalom 169

Kulturális szigetek, pluralizmus, kreolizáció? A szocialista realista operett interkulturális modellje 170
Az elemzés módszertana 170
Állami áruház (1952) 183
Csárdáskirálynő adaptáció (1954) 201
Szerzői funkció, kulturális típus és a két hagyomány 219
Mellékletek 235
Források / Hivatkozott irodalom 251

A „megőrizve megszüntetés” dramaturgiája. Magyar témák, motívumok a romániai magyar színpadokon 253
„Jönnek a kombajnokok!” 253
A kulturális együttműködés és a vendégjáték rítusai.. 254
Színház és kulturális emlékezet 256
A Fáklyaláng Marosvásárhelyen 258
Források / Hivatkozott irodalom 265

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A kötet tanulmányainak megírását, illetve magának a szocialista korszak szórakoztató zenés színházi jelenségeinek mint kutatási területnek a felfedezését sok színházi előadás, kutatóhely és személy inspirálta. Ruszt József, Ascher Tamás, Eugenio Barba rendezéseinek, Latyi és Totò filmjeinek, az ELTE-n Király Gyula műelemző szemináriumainak, a bolognai egyetem színházi tanszéke (DAMS) színház-antropológiával foglalkozó előadásainak, a kanadai Laval egyetem doktori programjának és könyvtárának hatása ugyanúgy jelentős e kötetben, mint a szocialista operettről írott francia nyelvű PhD-m vezetőjének, Csáky Móricnak, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című kötet szerzőjének intellektuális inspirációja. Módszertani szempontból az Atelier Európai Társadalomtudományi és Historiográfiai Tanszék kutatóinak, valamint francia vendégelőadóinak munkáiból tanultam sokat. Mindezért köszönettel tartozom.

A kötetet Király Gyula emlékének ajánlom.

OPERETT ÉS KULTURÁLIS EMLÉKEZET

FEDÁK SÁRI MINT »EMLÉKEZETI HELY«

A BULVÁRSZÍNHÁZI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG ÁTÉRTÉKELÉSE

Az Ernst Múzeumban 2003 őszén rendezett *Dívák, Primadonnák, Színésznők* című kiállítás Jászai Mari, Fedák Sári és Karády Katalin pályáját, mint jelentős női karriereket mutatta be. Közülük Fedák Sári – 1900-tól 1944-ig a zenés szórakoztatás sztárjaként közismert, majd 1945 után a színpadtól eltiltott, lényegében „tabusított" primadonna – eme kiállítással is kezdeményezett újraértékelése alkalmat ad arra, hogy a magyar színházi hagyomány jellegéről elmélkedjünk. Fedák végig „színházi ipari" közegben, annak logikája szerint bonyolódó pályáját értelmezve ugyanis a 20. század első felének meghatározó hazai színházi modelljére kérdezünk. Ennek a – Bourdieu kifejezésével élve „szimbolikus javak tömegtermelésére" (Bourdieu 1971) berendezkedett – kulturális mezőnek a vizsgálata több okból is szükséges. Elsősorban, mivel ez az üzleti alapon, a közönségigény kiszolgálására szerveződött gyakorlat, a maga bulvár- és külvárosi színházaival, iparszerűen termelt, „öncélú" humorú, sablonos poéntechnikájú operettjeivel és komédiáival uralta a kínálatot, ami máig befolyásolja a közönségízlést, az elváráshorizontot. Másodszor, mivel ezt az örökséget 1945, de főleg a színházak államosítása után – ideológiai okból – megtagadandónak, értéktelennek, károsnak állították be. A formálódó diktatúra szűkülő nyilvánosságban e „kapitalista", kozmopolita bulvárszínház szolgáltatta azt a negatív példát, mellyel szemben az új világ új művészetét, a szocialista realista színházat meg kell teremteni. Maga Fedák is e radikális és erőszakos társadalmi átalakítás farvizén zajló kultúrharc, az „elrendelt felejtés" áldozata lett. Csak 1989 után – mikor a színházak állami támogatása csökkent, s a nézők érdeklődése újra repertoár- és stílus meghatározó tényezővé vált – derült ki, hogy a színházi tömegkultúra termékei iránt máig van érdeklődés, s az ott kimunkált humorfelfogás és játékstílus is piacképes. Épp a mai magyar színházi tendenciák – pl. „művész színház" és bulvárszínház változó arányának – árnyaltabb megközelítése érdekében ajánlatos e lebecsült szórakoztató színházi örökség elfogulatlan vizsgálata. E kulturális mező működése alapelveiben hasonlított ugyan az európai és amerikai nagyvárosi mintákéra, de a specialitásokat, s e gyakorlat tagadhatatlan kulturális és társadalmi jelentőségét csak a sematikus, sokszor alkalmi darabok, és a szerepeiket egyéniségükre

szabató sztárok által közvetített jelentések kontextuális vizsgálatával érzékelhetjük. Az általános lebecsülés pozíciójából nem értelmezhető a pesti színházi ipar produktumainak exportképessége, képviselőinek a nemzetközi szórakoztatóiparba való betagozódottsága sem. Ráadásul a Fedákhoz hasonló, több évtizedig aktív tömegkultúra személyiségek – szerepeikkel és nyilvános állásfoglalásaikkal – tükrözték és alakították azokat a feldolgozási technikákat, értelmezéseket is, melyekkel a magyar társadalom „kezelni" próbálta a 20. század első felének radikális történelmi változásait, elsősorban a Monarchia összeomlása és Trianon után bekövetkező sokkot.

Az alábbiakban Fedák életpályájának 1945–1955-ös szakaszára vonatkozón, jó pár őt támadó *Ludas Matyi* írás, majd a temetéséről szóló titkos jelentések kommentárjával elsősorban azt kívánom jelezni: milyen meghökkentő eszközöket használt a szovjet támogatással gyorsan meghatározóvá váló kommunista kultúrpolitika a bulvárszínházi örökség átértékelésére. Ezzel kapcsolatban a dolgozat mindössze arra tesz kísérletet, hogy a műelemzés módszerével bemutassa: miként és milyen eredményességgel működött a vicclap-műfajok agitációs politikai célú kisajátítása.

Először azonban azt próbálom megvilágítani, miért nevezhető Fedák „emlékezeti hely"-nek? E fogalmat – melyhez tetemes szakirodalom kapcsolódik – egy kilenc kötetes történettudományi munkából (Nora 1984, 1986, 1993) kölcsönöztem, melynek szerzői a francia identitást egyes konkrét és szimbolikus helyekhez – emlékművekhez, ünnepekhez, történelmi személyiségekhez, szokásokhoz, tájakhoz – fűződő, koronként változó értelmezések kritikai elemzésével közelítették meg. A budapesti Néprajzi Múzeumban, 1994-ben rendezett, *Magyarok „Kelet" és „Nyugat" közt. Nemzeti jelképek és legendák* című kiállítás is hasonló felfogást követett. Magam azt kívánom bizonyítani, hogy a fent vázolt nézőpontból e jelképek és legendák közé sorolható a színházi tömegkultúrát reprezentáló Fedák is, s erre nemcsak a huszadik század első felére jellemző kultusza, hanem 1945 utáni szándékos elfeledtetése is utal. E perspektívát azért hangsúlyozom, mert Jacques Le Goff szerint az „emlékezet helyeinek" kutatása során az egyes „helyeket" nem lezárt, vagy csupán elszenvedett, illetve újjáélesztendő, „nosztalgikus" hagyományként érdemes vizsgálni, hanem a jelen számára felkínált jelentéseiket kutatva (Le Goff 1994).

Fedák Sári „emlékezeti hely" státusát elsősorban az jelzi, hogy nemzedékeket és társadalmi rendszereket átívelő karrierje révén, a színházi szakmán kívül is közismert és „jelentésteli" volt. Az, hogy szerepeiből, harcos és szeszélyes, a színházi iparban teljesen logikus sztár-személyiségéből, valamint a kor sajtója és Fedák írásai által sugallt elemekből összeálló „figurája" mennyire része volt az 1945 előtti hétköznapi kultúrának, most csak vázlatosan jelezhető. Rendkívüli népszerűségének voltak a szűkebb előadás kontextusban s a tágabb kulturális kontextusban gyökerező okai. Az elsőt illetően kiemelendő, hogy a színház, azon

belül az operett szerepe a századelőn, a mozi uralkodóvá válásáig meghatározó volt a pesti tömegkultúrában. Az operettszínházak működési logikája szerint, a drága produkciók megtérülését csak a több száz előadásos szériák biztosították. Hosszú távon tehát csak azok az alaptörténetek, melódiák és sztárok bizonyultak életképesnek, amelyek és akik emberek tömegeinek érdeklődését és érzelmi azonosulását tudták kiváltani. Fedáknak – 1899-tól 1944-ig tartó pályáján – jó néhány olyan, alapvetően az ő személyéhez kötődő emblematikus szerepe[1] volt, melyek a magyar kulturális emlékezet részévé váltak. S hogy kultúrabeli, illetve tömegkultúrabeli ismertsége az őt általában befogadó pesti magánszínházak, elsősorban az operettre szakosodott Király Színház közönségén messze túlterjedt, abban döntő szerepe volt a színházi sajtónak, különösen az 1910-től 1938-ig megjelenő *Színházi Élet*nek, melynek példányszáma az alapító főszerkesztő, Incze Sándor visszaemlékezése szerint (1987: 155) az első világháború idején elérte a 36 ezret. A terjedelmes hetilapból a vidéki, illetve az emigrációban élő magyarság is követhette a Fedák mítosz kialakulását. Az 1920-as években szinte minden lapszám több cikkben is taglalta színpadi vagy magánügyeit. Mi több, jórészt e terjedelmes diskurzusból kristályosodott ki a tehetséges színésznőén immár túlmutató Fedák-image. Így vált az első világháború után, a bulvársajtó hathatós közreműködésével a boldog békeévek nosztalgikus megtestesítőjévé, továbbá, jelentős külföldi színpadi sikerei révén, az újjászületés lehetőségének hordozójává, mind a trianoni Magyarországon, mind az emigrációban, mind pedig az elszakított területeken.[2] Már a tágabb kulturális kontextust meghatározó szerepére utalok, ha arra hívom fel a figyelmet, hogy Fedák több százszor eljátszott főszerepei nemcsak az operett történet sarok-

[1] György herceg (Huszka–Martos: *Bob herceg.* Népszínház, 1902), Kukoricza Jancsi (Kacsóh–Bakonyi: *János vitéz.* Király Színház, 1904), Renée (Lehár–Wilner–Bodanzky: *Luxemburg grófja.* Király Színház, 1911), Sybill (Jacoby–Martos–Bródy: *Sybill.* Király Színház, 1914) Marcsa, mosogatólány (Szirmai–Bakonyi: *Mágnás Miska.* Király Színház, 1916), Antónia (Lengyel Menyhért: *Antónia.* Vígszínház, 1924), Darimond Odette (Kálmán–Brammer–Grünwald: *A bajadér.* Király Színház, 1922), Borcsa (Emőd–Török: *Borcsa Amerikában.* Budai Színkör, 1927), Özvegy Pereszlényiné, Bodolay Katinka (Szilágyi László – Huszka Jenő: *Gyergyói bál.* Magyar Színház, 1941).

[2] Néhány példa. Részlet Szép Ernő „Fedák" című cikkéből: „Azt az igazi, azt a gyönyörű, érdekes, azt a dalos gazdag Magyarországot lássák Önök Fedák Sáriban, azt, amely a mi fájó lelkünk álma marad. Ez a mi büszkeségünk, a Fedák, akinek az arca egy szép nőé, egy huncut fiúé és egy lelkes emberé, ez a mi Fedákunk sugározza a világba mindazt, amit nem akarnak már az idegenek látni mirajtunk." (*Színházi Élet* 1920. 38: 1)

Rátkai Márton levele a *János vitéz* New Yorki premierjéről: „Drágáim! Ez volt eddig a legragyogóbb napja a magyarságnak, amelyet csak Kossuth Lajos fogadtatásával lehet összehasonlítani. […] A dollárok harcában meggyötört szívek kitágultak, ahogy Zsazsa karikás ostorának forgása behajtotta a színpadra a friss alföldi levegőt. Bégetett a nyáj, kalimpált a kolomp, felcsendült János vitéz nótája és ennek a drága nőnek a művészete becsalta háromezer ember szívét a patakparti kis magyar faluba, ahol »most virít a pipacs és a szarkaláb«. Felvonásról felvonásra forróbb lett a levegő, az emberek kis gyerekek módjára sírtak, három és fél órán keresztül nem maradt itt rosszaság senki szívében." (*Színházi Élet* 1922. 12: 16) ►

kövei voltak. Hisz a Fedák bemutatók, illetve a sokszor évtizedekkel későbbi reprízek gyakran kapcsolódtak társadalmi fordulópontok interpretációihoz is. Így értelmeződött át az 1904-ben főszereplésével bemutatott, akkor „függetlenségpárti" Kacsóh operett, a *János vitéz,* az ötszázadik, politikusok és Bandholtz tábornok jelenlétében megtartott pompázatos díszelőadásán 1920-ban, a nemzetek közösségébe újra befogadást és elismerést kereső magyarok kulturális erejének demonstrációjává a korabeli sajtó[3] és a közönség számára. A nemzeti identitáshoz, célokhoz kapcsolódó megfogalmazások tehát igen gyakran s évtizedeken keresztül Fedák személyéhez vagy szerepeihez kapcsolódó interpretációkkal jelentek meg a populáris sajtóban.[4] Mi több, Fedák is hamar konstatálta, s ki is használta e személyétől már elválaszthatatlan – kulturális, politikai – jelentésrendszert, mind nyilatkozataiban,[5] mind cikkeiben. Ugyanis a *Színházi Élet* hasábjain maga is bekapcsolódott a Fedák legendák építésébe.[6] Többször a közönséghez, illetve

▸ Részlet a határon túli *Beregi Újság* „Fedák Sári Beregszászon" című cikkéből: „A közönség mámoros élvezettel hallgatta s a csodálatos elragadtatás az előadás végén megható ünnepléssé erősödött. Nemcsak a körutazó művésznőt láttuk benne, hanem a hosszú szomorú évek után megtért egyetlen beregszászit, akit a porból, sárból, a kisváros sivár szürkeségéből kiragadott az isteni végzet és viszi magával csodálatos diadal utján. Nemcsak őt láttuk, hanem a még sárosabb, porosabb régi Beregszászt, amelyben bár nem égtek villanylámpák, tán csak egyetlenegy petróleumlámpa az Ardó-utcán végig, de a szívekben sokkal melegebb és fényesebb láng világított." (*Színházi Élet,* 1922. 41: 11)

Részlet a *Színházi Élet* „Molnár Ferenc és Fedák Sári" című vezércikkéből: „Ők ketten állanak ma a magyar érdeklődés homlokterében, a siker csúcsán, a hírnév legmagasabb ormán. Nevük túlrepült már a régi boldog, teljes ország határán s most a kis, szomorú ország dicsősége, mely távol, túl a tengeren is hirdeti, hogy élünk, álmodunk, éneklünk. New York estéről-estére tapsol a *Liliom*nak, Molnár Ferenc budapesti játékának s az amerikai szívek hazadobbantak, visszafájtak, mikor Kukoricza Jancsi, Petőfi hőse kibontotta a nemzetiszín pántlikát és Fedák Sári a Tisza vizéről dalolt." (*Színházi Élet,* 1922. 42: 1)

[3] „[…] A magyar operettszínpad egész diadalmas fejlődését, másfél évtized legnagyobb magyar sikerét jelenti ez a dal nekünk. Hogy tombolt a taps! Hogy zúgott az éljen! […] A régi népszínművek aligha jönnek vissza, de a régi »János vitéz«-nek vissza *kellett* jönnie. Vissza kellett jönnie éppen most, amikor olyan időket élünk, amelyekben különös szükség van magyar faji öntudatunk ápolására és fenntartására, amikor könny borítja szemünk a háromszínű lobogó láttán és édes melegség szállja meg szívünket, mikor a derék Bagó ajkán felcsendül ez az egyszerű nóta." (Fedák Sári a Királyszínházban. *Színházi Élet,* 1919. 52: 1)

[4] „[…] Többet jelent ennek a szegény országnak a Fedák turnéja, mintha száz politikust és száz vagon propagandakönyvet küldött volna ki a kormány Amerikába." (Kábel a *Színházi Élet*hez Fedák newyorki sikeréről. *Színházi Élet,* 1924. 42: 29)

[5] Így nyilatkozott például a „A budapesti színészek és a politika" körkérdés kapcsán: „Az én politikám a színpad és a mostani politizálásomban nagy élvezetem telik. Ugyanis minden este a magyar zászlóval a kezemben politizálgatok a közönséggel." (*Színházi Élet,* 1920. 5: 36)

[6] „Néha arra gondolok, hogy rosszul kezdtem meg pályámat az operettel, de aztán rájövök, hogy mégis csak ez volta legjobb iskola, a könnyedséget, az ötletet, a graciozitást voltaképp itt tanulja meg az ember. […] Azután? Alkalmasint Párizs, ahova máris nagyon hívnak. Nem akarom meghódítani a világot, de alig hinném, hogy a mai Párizsban nem tudnék érvényesülni. Amit Madame ▸

a „magyar nőkhöz" fordulva igyekezett interpretálni saját szerepét,[7] persze a korabeli, Trianon utáni, alapvetően a jóvátételhez kötődő retorika szabályai szerint. Közkultúrabeli döbbenetes súlyát mutatja, hogy 1924-ben, a *Színházi Élet* karácsonyi körkérdésére adott válaszok eredménye szerint – Ottó, Zita, Horthy Miklós, József főherceg, Auguszta főhercegasszony és Bethlen István után – a hetedik legismertebb élő magyarnak választották. A lap, példányszámát növelendő, gyakran élt az olvasókat bevonó, szavazásra ösztönző körkérdések, kampányok eszközével. Erre, a legismertebb ötven magyar név eldöntését célzó pályázatra[8] például 15 738 levél érkezett. Az eredmény egyszerre mutatja a *Színházi Élet* olvasóiban élő markáns nosztalgiát a Monarchia korszaka iránt, s Fedák színésznői státuson már 1924-ban messze túlnyúló jelentőségét. Olyanokat előzött meg, mint a 8. Jászai Mari, 9. Csernoch János, 10. Rákosi Jenő, 11. Vázsonyi Vilmos, 12. Molnár Ferenc, 13. Prohászka Ottokár, 14. Herczeg Ferenc, 15. Hegedűs Gyula, 16. Kálmán Imre, 17. Apponyi Albert gróf, 18. Lehár Ferenc.

Ismertsége nem korlátozódott a színházba járókra és a *Színházi Élet* előfizetőkre, hanem a magyar társadalom egészére kiterjedt, amit a nevére épített kifejezések listázásával érzékeltethetünk. A Király színházba nem járók is értették, vagy sejtették, miért jelenti a „Fedáksári" a kártyanyelvben a legnagyobb kockázatú bemondást.[9] Zolnay Vilmos és Gedényi Mihály *Budapest a fattyúnyelvben* című gyűjteményében Fedák nemcsak a mindenki által ismert Zsazsa becenévvel szerepel, hanem egy mára a használatból kikopott, tagadást jelentő fordulattal is. „Nuná? Fedáksári" (jelentése: Hát még mit nem!). Nem áll messze a kétértelmű nyelvi humorral operáló bulvárszínházi eljárásoktól Fedák nevének egy durva kifejezést rövidítő kiszólásban való felhasználása sem. Az „elefes", vagy „l. f. s." egy régóta ismert káromkodás monogramja. Ennek durva egyértelműségét oldották a szótár (Zolnay–Gedényi 1960: 860) szerint a következő eufemizmushoz

► Popescu, Bukarestből jövet, el tudott érni a francia fővárosban, miért ne érhetné el Madame Fedák is, aki Budapestről jött? Maga a nyelv nem nehézség, ha akarom, ezt is csak úgy meg tudom tanulni a maga tökéletességében, mint a németet. Budapest? Minden idegszálam, minden gondolatom ideköt, de e pillanatban még nem is sejtem, hogy mikor kerülhetek ismét a drága magyar közönség elé. […] Legnagyobb örömem talán nem is művészi kielégítésem, hanem emberi sikerem, mely nem a színésznőnek szól, hanem a személyemnek és az egyéniségemnek." (Szomaházy István: Fedák Sári húszórás látogatása Budapestre. *Színházi Élet,* 1925. 19: 13)

[7] Fedák Sári: Pesti asszonyok! Isten áldjon benneteket! *Színházi Élet,* 1924. 38: 2.; Fedák: Nyílt levél a pesti asszonyokhoz. *Színházi Élet,* 1925. 2: 3.

[8] „A Színházi Élet karácsonyi száma közölni fogja a legismertebb ötven magyar ember arcképét, annak az ötven embernek arcképét, akiknek a neve éppoly ismert Budapesten, mint vidéken, kastélyban és palotában, utcán és kávéházban, kaszinóban és parlamentben, iskolában és színházban, családi asztalnál és törvényszéken, hivatalban és vonaton, minek folytassuk, mindenütt, ahol érdekes emberekről beszélgetni szoktak." (*Színházi Élet,* 1924. 45: 43)

[9] „Fedák Sári" 1. Figura a régi alsósban: Piros királlyal vinni haza a negyedik ütést. 2. Rablóultiban indokolatlanul magas kontrázási fokozat; díjazása: hatvannégyszeres (Berend 1993: 104).

folyamodva: „láttam Fedák Sárit". Használatával tréfásan fejezhették ki bármivel kapcsolatos elégedetlenségüket.

Épp e színházi szférán túlnyúló ismertsége, s figurájának a *show business*hez kapcsoltsága révén válhatott Fedák ideális célpontjává az „öncélú humor, a kispolgári operett" – valójában a két háború közti tömegkultúra és mentalitás – ellen 1945-től indított politikai támadásoknak. Nem arra a közismert tényre utalok, hogy népbíróság elé állították, s népellenes bűntettért 1946-ban először két év börtönre és vagyonelkobzásra, majd másodfokon, a Donausender rádióadónál kifejtett működése miatt nyolc hónap börtönre ítélték, s három évre eltiltották foglalkozása budapesti gyakorlásától. (Fontos annak tudatosítása is, hogy Fedák nem követette el a terhére rótt bűncselekményt, ahogy azt a Magyar Köztársaság Legfelsőbb Bírósága 1995. június 12-i felmentő ítéletében megállapította [Gajdó 2003: 80].) A négy évtizedes karriert „honoráló" gyászos véggel kapcsolatban csak azt villantom fel, miként vetették be saját kulturális mezőjének eszköztárát Fedák, s az általa reprezentált színházi örökség diszkreditálására.

A gyakran a szovjet hadsereggel érkező, a szocialista realizmust egyeduralkodóvá tenni kívánó kultúrpolitikusok nem titkolták ellenségességüket az „öncélú humorral", a magyar szórakoztatóipari hagyománnyal szemben. Elég elolvasni Gábor Andor[10] *Prológjá*nak második részét: e beharangozó költeménnyel indították a *Ludas Matyi* című szatirikus hetilapot 1945. május 20-án. Ebben pregnánsan kifejezésre jut az a dogmává váló kommunista álláspont, mely az öncélú humort a „Horthy fasizmus" korával azonosítja, s a háború veszteségeire hivatkozva jogot formál annak meghatározására, hogy a továbbiakban kin és hogyan kell nevetni.

[…] Nevess, magyar…
Nem, Próbálj meg nevetni,
De nevetésed emberibb legyen,
Mint volt a szennyes esztendők során,
Mikor betyárság volt, aljas cinizmus,
Mely minden szépre jóra röhögött,
Mely hahotázott, hol hördült halál.

Nevess, magyar…
Nem. Csak tanulj nevetni,
Elülről kezdd e drága tudományt,
Mit természettől csak gyermek kapott,
Mint ártatlan, csilingelő kacajt,
De az élet gondba és munkába görnyedt
Sok millió felnőttől elrabolta,
S helyébe vinnyogó sírást adott.
Az élet? Nem. Az bőtejű anya
Szült gyermekét szoptatná szent mosollyal,
De voltak s vannak karmos, rút kezek,
Mindent elosztók, sírást és kacajt is,
Azok kiosztották a nevetést.
Oda, hol bőség – nem dolog gyümölcse –
De mégis bőség állott garmadában,
S a sírást adták mind a többieknek…
Ezen, magyar, mert túlnagy háború volt,
Most mindörökké változtatni kell,
Derű legyen, hol eddig csak ború volt,
Kacaj kincsét most másképp osszuk el.

[10] Gábor Andor (1884–1953) színpadi szerző, fordító, kommunista író, költő, publicista. A kommün alatt a Közoktatási Népbiztosság sajtó- és színházügyi referense. 1920-tól külföldön él (Bécs, Berlin, Moszkva). 1945-ben hazatér s a *Ludas Matyi* alapító főszerkesztője lesz.

A nevetés újraelosztásának eme – a színházi szórakoztatóipar képviselői számára fenyegető – programja prózában is megfogalmazódott, például Gádor Béla 1949-ben kiadott *Nevess jobban!* című kötetében:

> A humorista a maga eszközeivel szintén változtatni akar a világon. A nevettető, könnyed olvasmány mögött meghúzódik ez a szándéka. Harcol, küzd, bírál és leleplez a maga módján. És hogy miért harcol és mit leplez le, itt mutatkozik meg az igazi értéke… Az a humor, amely nem önmagáért van, nem *l'art pour l'art* humor, nem összevissza vagdalkozik, hanem egy cél érdekében harcol. A világ szabad népeinek nagy célja, a szocializmus érdekében. (GÁDOR 1949: 5)

A FEDÁK-AKCIÓ

A Gábor Andor által javasolt új humor-felfogás kipróbálására jó alkalmat teremtett a Fedák elleni népbírósági per.[11] A *Ludas Matyi* ezzel kapcsolatos vicceinek, humoreszkjeinek karikatúráinak, blüettjeinek célja nemcsak megfélemlítés volt, hanem Fedák tömegkultúra mítoszának lerombolására, s az általa reprezentált kulturális örökséghez való viszony átalakítására tett kísérlet is. Az alkalmazott technika szofisztikált volt, amennyiben épp a támadott bulvárkultúra toposzaira és eljárásaira, pontosabban azok kisajátítására épült. Az 1945. november 4-i *Függöny mögött!* című, színházi plakátot utánzó címlap-karikatúra humorát a bírósági tárgyalás és a színházi előadás analógiájára – közönség jelenléte, meggyőzés

[11] Fedáknak a népszerű színésznői státuson már a század első felében túlmutató kulturális, társadalmi jelentőségét jelzi, hogy a Tanácsköztársaság alatti fellépése ugyanúgy politikai támadásokat, sőt hatósági eljárást „eredményezett", mint az 1940-es években tanúsított magatartása. Az 1945-ös, Fedákot fasisztaként vádló népbírósági tárgyalást megelőzte egy 1919-es, Fedák állítólagos kommunistaságával kapcsolatos hivatalos vizsgálat. A szinte komikus párhuzamon kívül persze jelentősek az eltérések is. Például, hogy az 1919-es vizsgálatot Fedák maga kérte. A már akkor is „nemzeti intézménynek" számító operett dívával a Kommün után nem kívántak példát statuálni. Annál is kevésbé, mivel a vesztes háborút követően az ő, a boldog békeévek prosperitását idéző, sikeres, energiától duzzadó színészi és emberi figurája testesítette meg sokak számára a dolgok jobbra fordulásának halvány reményét. Így karakteres ellenpontként a *Ludas Matyi* támadó gúnyával szemben, a *Színházi Élet* „Rehabilitált Zsazsa"című cikkében együtt tapsol a nézőkkel és a vizsgálóbizottság tagjaival Fedák ártatlanságának bebizonyosodásán: „Az igazolóbizottság megállapítja, hogy Fedák Sári a proletárdiktatúra alatt tanúsított magatartásával nem vétett a minden igaz magyar honleányt kötelező hazafias viselkedés ellen. Még az inkriminált, folyó évi április 6-án tartott toborzáson való részvétele is csak a diktatúra kíméletlen terrorjának volt az eredménye. Ennélfogva az alulírott igazoló bizottság tagjai egyhangúan kijelentik, hogy a Fedák Sári ellen emelt vádak, gyanúsítások és rágalmak őt teljesen érdemtelenül és igazságtalanul érték. A miniszterelnök felkérése folytán Balla Aladár s. k., Rákosi Jenő s. k., gróf Bánffy Miklós s. k." (*Színházi Élet* 1919. 46: 3)

szükségessége – törekszik építeni. A rajzhoz mellékelt szöveg jelzi az új humor döntően politikai tendenciáját.

Péter Gábor[12] rendező (az ügyelőhöz): Megmondhatja a szerzőnek, hogy a színészkedő politikusok után most a politizáló színészek következnek!
A színen vannak:
Ries István[13] dr., a társulat igazgatója
Major Ákos,[14] a szerző
Farkas Mihály,[15] ügyelő
Péter Gábor, rendező
Továbbá a bűntársulat tagjai:
Mohai-Mohaupt,[16] a hídrobbantó siker főszereplője
Görgey Vince,[17] a „Szigorúan bizalmas" című rovat vezetője szigorúan bizalmas arccal
Sztrache Gábor, nyilas lakáskormánybiztos, aki már szívesen kiegyezne egy Andrássy-út 60. sz. alatti öröklakással
Bágyoni Váró Andor, nagyvágó, aki az ellesetteket *(sic!)* mindig igyekezett felzsarolni
Zöldi Márton,[18] az újvidéki hóhér, aki éppen olyan hófehér lelkületű, mint Feketehalmy-Czeydner[19]
Hain Péter,[20] a Gestapo mesterdetektívje és neje, aki élete végéig férje mellett – ül

[12] Péter Gábor (1906–1993) szabósegéd, rendőr altábornagy. 1945-től a budapesti főkapitányság politikai rendészeti osztályának, majd a budapesti Államvédelmi Osztálynak, a BM Államvédelmi hatóságának a vezetője. 1953-ban leváltják, kizárják a pártból, letartóztatják, életfogytiglani, majd 14 évi börtönre ítélik, 1959-ben szabadul, utána könyvtárosként dolgozik.
[13] Ries István (1885–1950) jogász, ügyvéd szociáldemokrata politikus. 1945–1950 között igazságügyi miniszter. 1950-ben letartóztatják, a vizsgálati fogságban meghal.
[14] Dr. Major Ákos (1908–1987) jogász, hadbíró, a Budapesti Néptörvényszék első elnöke, 1946. novembere és 1948. augusztusa között a Népbíróságok Országos Tanácsának (NOT) elnöke. 1953 nyári eltávolításáig a Legfelsőbb Bíróságon ítélkezik, majd ügyvédként dolgozik. Major Tamás színész, rendező testvére.
[15] Farkas Mihály (1904–1965) kommunista politikus, nyomdász. 1945–1955 márciusáig az MKP, illetve az MDP KV, PB és Titkársága tagja. 1946-tól a párt főtitkárhelyettese, a szervezőbizottság vezetője. 1948–1953 között honvédelmi miniszter. 1956 júliusában kizárják a pártból és letartóztatják. 1957-ben 16 év börtönre ítélik, 1961-ben szabadul, s könyvkiadói lektorként dolgozik.
[16] Mohay Gyula ügyvéd, 1944. november 8. után Budapest főpolgármestere.
[17] Görgey Vince (1914–1918) újságíró, honvédszázados, haditudósító. 1944-ben a Hunyadi SS páncélgránátos hadosztály propagandaosztályának vezetője. A Népbíróság 1946-ban háborús bűntettekért halálra ítéli, 1948-ban kivégzik.
[18] Zöldi Márton (–1946) csendőrőrnagy. Az 1942. januári bácskai vérengzésben való részvétele miatt 1946-ban átadják a jugoszláv kormánynak, kivégzik.
[19] Feketehalmy-Czeydner Ferenc (–1946). Az 1942. januári bácskai vérengzésben való részvétele miatt 1946-ban átadják a jugoszláv kormánynak, kivégzik.
[20] Hain Péter (1895–1946) detektív-főfelügyelő a budapesti rendőr-főkapitányság politikai rendészeti osztályán. A német megszállást követően az Állambiztonsági Rendészet vezetője is. Tisztségeit a nyilas uralom idején is megtartja. A népbíróság háborús bűnösként halálra ítéli, kivégzik.

Páger Téni,[21] az Első,[22] akiből Harmincadik, majd egy utolsó lett
Szeleczky Zita,[23] a szerkesztőség macskája a Magyar Futárnál
Hajmássy Mackó,[24] az ő hosszúlejáratú termetével és még hosszabb bűnlajstromával
Fedák Sarolta, legújabb színeváltozása közben
A nagyérdemű közönség szíves pártfogását kéri az Igazgatóság.

Azzal, hogy a karikatúra a politikusokat s az 1945 előtt népszerű színészeket közös „bűntársulat" tagjaiként ábrázolja, azt sugallja, ők is hasonló mértékben felelősek a háború bűneiért. S ahogy régen az előadások közönsége, most a népbírósági tárgyaláson a „nép" fog ítéletet mondani az élet színpadán nyújtott alakításukról. A politikusokat és színészeket azonos felelősség-platformra helyező, korántsem közkeletű vélekedés elfogadtatása érdekében rendezett előadás-tárgyaláshoz kéri az új „Igazgatóság" (a szovjetek által támogatott hatalom) a közönség pártfogását. Ez a Gábor Andor verséhez hasonló nyíltsággal fogalmazó felhívás azt sem leplezi, hogy az új élet új darabjának színre-állítói zömében kommunisták.

Fedák, eddigi pályájához méltóan, e népbírósági előadás-per egyik főszereplője lesz a szatirikus hetilap hasábjain. Újabb és újabb humoros műfajokban kísérleteznek elidegenítésével. Az 1946. január 13-i számban rögtön egy viccel cáfolják baloldali múltjára hivatkozó védekezését (1919-ben részt vett a Vörös Hadsereg toborzó-felvonulásán). A humorforrás itt még hagyományos: az akkor 67 éves primadonna életkora.

Hallotta Fedák Sárit?
– Olvasta, Kelemen úr? Fedák Sári kijelentette, hogy ő huszonötéves kommunista.
– Értem. Úgy kommunista, mint ahogy huszonöt éves.

A február 3-i számban megjelenő, szerző nélküli „Fedák Sári naplója" a primadonna önéletírásának, cikkeinek, s gyakran maga inspirálta operettfiguráinak stílusát idézi s egyben gúnyolja. Itt már tetten érhető a Fedák által használt humoreszköztár kisajátítása.

[21] Páger Antal (1899–1986) Kossuth-díjas, kiváló művész. A háború előtt több pesti magánszínházban játszik. 1944-ben elhagyja Magyarországot. 1948–1954 között Argentínában a Magyar Színjátszó Társulat vezetője. 1956-ban visszatér Magyarországra, a Magyar Néphadsereg Színháza, majd a Vígszínház művésze.

[22] Utalás Cserépy László 1944-ben forgatott filmjének címére. Ez volt a háború vége előtt az utolsóként bemutatott magyar hangosfilm, főszerepét Páger Antal játszotta.

[23] Szelecky Zita (1915–1999) a Nemzeti, majd a Fővárosi Operettszínház tagja. 24 magyar film főszereplője. 1945-ben elhagyja Magyarországot, Ausztriában, Olaszországban, 1948-tól Argentínában és az USA-ban játszik. Előadóestjeivel bejárja Dél-Amerika, Kanada, az USA és Ausztrália magyarlakta városait. 1993-ban a Magyar Köztársasági Érdemrend Középkeresztjével tüntetik ki. A Legfelsőbb Bíróság az ellene hozott vádak alól felmenti, rehabilitálja.

[24] Hajmássy Miklós (1900–1990) A háború előtt több pesti magánszínházban játszik. 1945-től Ausztriában, Argentínában, Brazíliában játszik, rendez, s színigazgatóként működik.

Január 17.
Ejdes egy közönségem, itt vagyok ebbejah zamatos Andrássy-út hatvanba. Zág son, a teremburáját. Ejsze én már évek óta jól benne vagyok a hatvanban.
Január 18.
Fene nagy sikerem volt! Ma rengetegszer kihíjtak, igaz, hogy osztán vissza is kísértek a cellámba. Eszem a májatokat!
Január 19.
Olvassa minden héten a Képes Fütyülőt!
Január 20.
Mert az a legjobb képes hetilap.
Január 31.
Ejdes egy közönségem, javul a helyzet. Éngem nem lehet a víz alá nyomni, a fűzfánfütyülőjét! Már nem vagyok az Andrássy út hatvanba, csak a 40-ben. Húszat für alle Fälle letagadtam ebből is.

Az ál-napló egyszerre, illetve egymásra vonatkoztatva használja humorforrásként a népieskedő (ejsze, a teremburáját, a fűzfánfütyülőjét) és a „pesti" kifejezéseket (zág son), valamint egy kabarében konstruált tájszólást. Nem marad ki a disznó kabarék utalásos humora sem (Olvassa minden héten a Képes Fütyülőt!). A stiláris elemek, a szilaj rikkantások tehát olyanok, mint amilyeneket Fedák ténylegesen használt, csak kontextusuk, a népbírósági tárgyalás és a börtön új. Következésképpen azt kellene nevetségesnek találni, hogy Fedák „csak azért se" konstatálja közege jóváthetetlen megváltozását, s még most is folytatná a közönséggel fenntartott több évtizedes dialógusát. A mű-népies beszéd és a pesti jassz ütköztetéséből sarjadó humor szimbolikus kisajátítása, s Fedák ellen fordítása még nem is durva eljárás, különösen, ha két, Fedák-ellenes blüettel hasonlítjuk össze. A blüett – egy ismert muzsikához új, aktuális, humoros szöveg illesztése – szintén népszerű és bejáratott műfaj volt a háború előtt, elsősorban a Feld-féle Városligeti Színkör, majd Színház operett paródiáiban használták.[25] A produktum iránti érdeklődést, s a humoros hatást itt az alapmű dallamának és szövegének közismertsége biztosítja, pontosabban az átkontextualizált idézetekből táplálkozó komikus hatás. A Fedák-blüettekben az intertextusok terét tovább tágítja, hogy a primadonna legendás szerepeinek slágereit, elsőként Sybill dalát[26] alakították a népbírósági tárgyalás komikusnak szánt vallomás kommentárjává. Az első blüett február 17-én jelent meg, *Dalol a bohóc* címmel. Zene: *Sybill levele* Vers: Pártos Jenő.

[25] Az operett paródiákról részletesebben: Molnár Gál 1997, 2001.
[26] Jacoby–Martos–Bródy: *Sybill.* OSZK Színházi tár, MM 901, 7–8.

Népügyész úr, remélem megbocsátja
Hogy mult héten leintettem magát,
De „nemzetvezető” vagyok s belátja,
Hogy ok nélkül zúdult én rám a vád!
„Kövesse példám” …ezt mondta a Führer,
S mivel én mindig jó magyar valék,
Azt mondottam: „Es geht alles vorüber!
Kitartás! Van még elég tartalék!”
…Itt állok most, nyugodtan kart a karban,
s ha pfujjoznak a karzaton,
A lábaim jól megvetem a „rögtalajban”,
És mosoly ül az ajkamon!
Kormányom a mult évi hófuvatban,
Bár elhervadt – még mielőtt kinyílt…
De később az Andrássy út hatvanban
Még folytathattuk ezt a szép idillt!

Én Önt most megrovom ezért,
S felelni fog mindenért!
Tán azt hiszik, hogy vak vagyok?
Jönnek felmentő csapatok…
Fellendül a jobbkar!
Hallom harsonák százát
És a főmet megkoronázzák!
(kitöréssel)
Nézzék e naplót – benn az áll:
Győ-győ-győzelem vagy halál.”
(a közönség kórusban)
Már a vagy-nál tartunk,
S mi jön… magára vár!

Az eredeti:

Kis Petrovom remélem megbocsátja
Hogy bucsu nélkül hagytam el magát
Tudom hogy ön Sybillnek jó barátja
S egy jóbarát az mindent megbocsát
Kövesse példám szép vidáman éljen
A sors nekünk a válást rendelé
Ha fáj is kissé Petrovom ne féljen
Azért a szíve nem szakad belé
Ma érkeztünk és máris írok lássa
A szállodánk nagyon finom
Kint hull a hó s a hópehely hullása közben
Magáról elgondolkodom
Szerelmünk mint virág a hófuvatban
Elhervadt máris mielőtt kinyílt
Szorítsa meg kezem így gondolatban
És kérem hogy felejtse el… Sybillt.

Az eredetivel összehasonlítva látható, hogy a blüett második részében, melyben Fedákra „közönsége” halálbüntetést kér – tehát ahol az agitatív hév eluralkodik – az operett dal ritmusszerkezetére és szövegére történő utalások nem lelhetők fel többé. A halálbüntetés „humoros” kontextualizálása önmagában is az új humor eszköze, a korabeli *Ludas Matyi*ban gyakran élnek vele. E blüett célja már merészebb, az egykori közkedvelt híresség megbélyegzését, az új társadalomból való végleges kirekesztését követeli. Eszköze a pszeudo-vallomás forma: Fedák magát társítja a nyilasokhoz és Hitlerhez. A korban a megvádolt számára életveszélyt jelentő effajta vélekedés tömegkultúrában való meggyökereztetésének szándéka olvasható ki az 1946. március 24-én megjelent, szintén Pártos Jenő által jegyzett blüettből is. Ennek címe *Bob herceg belépője. Énekli: Zsazsa testvér.* (Az utalások

itt Huszka 1902-ben bemutatott *Bob herceg*ére,[27] Fedák, s a magyar operett egyik első nagy sikerére vonatkoznak.[28])

Londonban hej, van számos utca
És minden utcán van sarok.
A szívem mélyét rágja a bánat,
Hogy itt ülök s nem ott vagyok!
Szebb lenne ott kinn Albionban
S nem a Markóban, jaj, ahonnan
A népügyész úr rám pirít!
A népügyész úr rám pirít!

Az, ami volt, az elmúlt – s erről
A Zsazsa néni mit tehet?!
Megsüvegelt az utca népe,
Azok a csúf zöld ingesek!
Azután lelkem Bécsbe mentem,
Csak a Donau-Senderbe zengtem
Hogy a nácizmus hogy virít!
Hogy a nácizmus hogy virít!

Az eredeti:

Bob:

Londonban hej! van számos utca
És minden utcán több sarok
És minden sarkon vannak házak,
És minden házon ablakok
De mind egész nagy Albionban
Nincs több oly ablak mint a honnan
A legszebb rózsaszál virít,
A legszebb rózsaszál virít.

Pomponius:

Egész kerek nagy Albionban
A legszebb utca tényleg ott van
Hol ó bor, jó bor felhevít
Hipp hipp hurrá a Bowie street!
A Bowie streeten hogyha járok
A legnagyobb úr én vagyok
Megsüvegelnek utca seprők
És csizmadia inasok

[27] Vers: Martos Ferenc.

[28] Hogy a *Ludas Matyi* mennyire egy létező tömegkultúra-gyakorlatra épített blüettjeivel, azt jelzi, hogy a *Bob herceg* e Fedákhoz kapcsolódó slágere már 1922-ben is intertextusként szolgált, akkor éppenséggel egy Zsazsát dicsőítő blüetthez. Az amerikai magyarok körében bonyolított egyik, hatalmas sikerű vendégjátékát ünnepelte ezzel a szerző, Hafiz, egy amerikai magyar lapban *(Vasárnap, Szabadság Sunday Magazine).* A vendégjáték sikerének tulajdonított magyarországi jelentőséget tükrözi, hogy a verset átveszi s leközli a *Színházi Élet.* Maga a szöveg pedig azt jelzi, hogy az 1904-es egykori szerepében 1922-ben újra Kukoricza Jancsiként fellépő Fedák az amerikai magyarság számára az emigrációban is őrzött nemzeti identitás, s a hatalmas veszteségeket elszenvedő óhaza iránti szolidaritás kifejezőjeként szolgált elsősorban.

A Gulyás-évnyun hogyha járok.
A legnagyobb úr én vagyok.
Megsüvegelnek bus, keserves
Amerikai magyarok.
Mint a pacsirta énekelve,
Enyém a bujdosók szerelme
Dalomra táncra kész a láb,
S feljő a tarka délibáb…

New Yorkban van, hej, számos utca
És minden utcán van sarok
És minden sarkon vannak házak
És minden házon ablakok.
De minden magyarnak ablakában
Jöttömre szép piros virág van
Szívem szívökre rátalál
S enyém a legszebb rózsaszál.

(*Színházi Élet* 1922. 13: 29)

A Bob herceggel indult a pályám,
János vitézzel folytatám.
Utána jött satöbbi – és közben
Játsztam az Élet színpadán!
És jött a legszebb! Most két éve!
Remek szerep volt, kár hogy vége!
Pestre hozták a szép Sybillt
S lezárták ezt a kis idillt!

Fess Tábornokné voltam s e rangban
Zengém a gyújtó harci dalt:
Ki hát a frontra, szép katonáim!
Szálasi győz – amíg kitart!
S akiket én a harcra kértem,
Imádtak, sőt meghaltak értem!
Ezt is elértem! Itt a tény!
Ilyen művésznő voltam én!

Ha pénzem nincs iszom hitelbe
Enyém a legszebb lány szerelme
A legszebb rózsa ott virít.
A legszebb rózsa ott virít.
Ha pénzem nincs iszom hitelbe
Torkom kancsót kancsóra nyel le.
Hol a hitel vígan virít
Hipp hipp hurrá a Bowie street.

Ez az agitatív blüett is a szovjet példakultúrában nagy népszerűségnek örvendő „önkritikaformát" alkalmazza. Fedák aktív nyilasként, katonák halálba kergetőjeként jeleníti meg magát a szatirikus hetilap olvasói előtt. Az elsődleges propagandacél itt is megöli a szellemességet: épp csak becsalja az olvasót a sláger szöveg- és dallamterébe, de az „eszmei mondanivaló" kiemelése érdekében ettől elkanyarodik, hogy a Fedákért halni induló katonák képével rajzolhasson kellően elriasztó, a közhangulatot a népszerű primadonna ellen hangoló képet.

A Fedák akció a lap folytatásos műfajaira is kiterjed. 1946. március 31-én jelenik meg a „Taszajtó Nagy Gergely a Fedák-tárgyaláson" című humoreszk. A lap hasábjain visszatérő „népi" figura, afféle korabeli Gugyerákként, a stilizált „kabaré tájszólás" bejáratott patronjaival kommentálja, mi több, itt-ott ironikusan froclizza a népbírósági tárgyalást. Nem sulykolja Fedák nyilas és német elkötelezettségét, kinevettetését a hagyományos komikus műfajokhoz jobban alkalmazkodva: korára, hiányos énektudására utaló célzásokkal szeretné kiprovokálni. A humoreszk második sora félreérthetetlenül utal az említett obszcén mondás – elefes – Fedák nevével feloldott tréfás változatára (részleteket közlünk).

– Minek örüsz má megen, te Gergely?
– Láttam Fedák Sárit.
– Láttad Fedák Sárit? Hogy mondhacc ijjet Gergely, abszolut ember létedre?
– Nemcsak hogy láttam, hanem beszíltem is vele. Az úgy vót, te Gergely, hogy a Kacsirekéktü, akiknek tojást vittem, kaptam egy jegyet a Fedák Sári népbirósági tárgyalására. Na, mondok, megniztem én a Bob herceget is, pedig abba énekűtt is a Fedák mér ne nézném meg ebbe is és mentem. Ahogy együtt be a Fedák Sári, mondok a szomszédnémnak, hijába, lássa, emmég mindig a régi Fedák Sári. Aszondi a szomszédném, hogy

mondhat ijjet, vin marha, hát nem látta azelőtt? Mondok, mán hogy a fenébe ne láttam vóna, láttam én ütet húsz évvel ezelőtt is, de mán akkor is régi vót. Akkor osztán elkezdtek pisszegni a nipek, mert a Fedák beszilt, de azir az igazat megvallva, látni mán ürajta is a kort, mert a Bob hercegbe sokkal jobbakat mondott. De azir itt is jókat mondott, aztat meg kő hagyni, de legfőképpen sajátmagaru mondott jókat. […] Főfüggesztettik a tárgyalást akkor szerencsémre, oszt a két szuronyos imádója késérte kifele a Fedákot. Aszondi az egyik, amikor meglát, hogy nicsak, itt a koronatanu, ez az, aki látta, amikor derék magyar embereket megkinzott a Fedák. Mondok, emmég ezelőtt vót, hogy a Szálasiba belegyönyörödött, akkor avval kinozta még csak a magyarokat, hogy énekütt nekik, mit tuttuk mi akkor, hogy emmég a jobbik eset, ha csak énekü, ha tuttuk vóna, jobban megbecsűtük vóna magunkat, de egy zsidót mán akkor úgy megkinzott, hogy egisz életibe azt nyögte az árva. Aszongyák, azt mongyam el gyorsan. Mondok, nincs rajta mit elmondani, nyilas vót ez mán húsz évvel ezelőtt, mert nem szánta azt a szeginy zsidót, a Molnár Ferencet, hanem úgy feleségü ment hozzá, hogy az a szerencsétlen izraelita arru kódutt…

A humoreszk Fedák „emlékezeti hely” státusára – melyből következik magánéletének közismertsége – építi belterjes humorát. Meglepő módon, még az ellene felhozott antiszemitizmus vádat is ironikusan kommentálja, amennyiben a Fedák által megkínzott zsidót Molnár Ferenccel, egykori férjével azonosítja.

Ugyanebben a lapszámban Fedákot „kiszerkesztették” a szintén periodikusan visszatérő „Ludas Matyi cirkusza” rovatban is. Ez a népbíróságon „fellépőket” – a címlap karikatúrában meghirdetett előadás-tárgyalás analógia tehát mindvégig fennmaradt – ajánlja agitkákkal a közönség figyelmébe. A „nagy áprilisi bolond műsorba” a „légtornászat és a szigorú fogházi őrizet csodája Péter von Hain”, s a „fasiszta propaganda nagy alantosa Stefán von Antal” mellé bekerült a „Janus vitéz a népbíróságon” című opus is: „Címszereplő a kétarcú Fedák-Fregoli Sári, / Aki mint Janus vitéz / Nyiluskáért rajongott és nem Bagóért!”.

E hasonló alakú szavak eltérő jelentéseinek komikumára épülő mondóka Fedák Janus-arcát, „színeváltozásait” kárhoztatja. Érzékelteti, részvétele a Tanácsköztársaság katonai toborzóján a „jó oldalon”, nem menti későbbi politikai szimpátiáit. A reklám humora azért épülhet a primadonna kétarcúságára rímelő kétneműségére, mert az olvasó tisztában van vele, hogy a színésznő Kukorica Jancsi és Bob herceg szerepét játszotta egykor. E kétértelműségre alapoz az Iluska-Nyiluska szóvicc, a Bagóra, mint az operett-*János vitéz* férfi szereplőjére, s mint sok pénzre (nem bagóért) utaló homonímia. A sugallat szerint Fedák „nem bagóért”, tehát pénzért szolgálta a nyilasokat.

Az 1946. április 14-i számban újabb propagandaeszközzé „fejlesztett” műfajban, a folytatásos képregényben bukkan fel Fedák. Az „Egy kis szamár kalandjai a Nagy Budapesten” sorozat „Kuksi látogatása a Markóban” című részében a népbíróság elé idézett – egykor tekintélyes, most börtönben ülő foglyok – megváltozott

társadalmi státusa, „megérdemelt felsülése" a humorforrás (csak a bevezető és Fedákra vonatkozó versszakot idézzük).

Lapzártakor így szólt Kuksi:
„Milyen kaland jöhet szóba?"
Menj vizitbe – mondta Matyi –
A foglyokhoz a Markóba
[…]

Fedák Sári cellájában
Útját állták bőrönd-hegyek
Ne tartsál fel – mondta Zsazsa –
Vidéki turnéra megyek.

A színházi pozíciójához szükséges toalettjére egykor vagyonokat költő primadonna esetében a vidéki turné most – kacsint helyeslően a szerző az olvasóra – a márianosztrai női fegyházat jelenti, ahol Fedák büntetése hátralévő részét tölti. E versikében is érezhető a nehezményezés, amiért a színésznő nem hajlandó elismerni a neki felrótt bűnöket, hanem – ahogy egész életében tette – dacosan harcol. A strófa tulajdonképpen e karrierjéhez és sikeréhez nélkülözhetetlen attitűdöt kívánja nevetségessé tenni.

Egy ugyanebben a számban megjelent karikatúrában az új humorral, Fedák „emlékezeti hely" pozíciójával, valamint a szórakoztató színházi hagyomány 1945-től induló baloldali átértékelésével kapcsolatos kérdéskör tematikusan is összekapcsolódik. A rajzon Gábor Andor látható fehér lovon, előtte Fedák Sári gubbaszt rabruhában egy zsámolyon. A szöveg szerint: „Fedák Sáriról népbírósági tárgyalásán kiderült, hogy azt a kijelentést tette, ha a háborút elveszítjük, Gábor Andor fehér lovon jön vissza Magyarországra." Erre reagál a Horthy „alatt" a lapban gyakran szereplő állat: „A fehér ló: Zsazsa néni, hálásan köszönöm, hogy a maga jóvoltából ezen a héten is megjelenhetek a *Ludas Matyi*ban."

Az új humor stratégia megfogalmazóját, és egyik célpontját összekapcsoló karikatúra nem agresszív – bár Fedákra nézve igen veszélyes a neki tulajdonított mondás. Eme, az „öncélú" humorhoz részben visszatérő hangnemet azonban jócskán kiegyenlíti a július 28-i számban megjelent „Fedák Sári kilépője a börtönből" című blüett. Ez a primadonna színháztörténeti jelentőségű, a *János vitéz* című Kacsóh operettben 1904-től játszott nadrágszerepére, pontosabban Kukorica Jancsi dalára tartalmaz intertextuális utalásokat.[29] A Fedákra másodfokon kirótt enyhébb büntetéstől (két év helyett nyolc hónap börtön) a szerző annyira

[29] Ennek a blüettnek is van legalább egy, természetesen egészen más hangolású pretextusa: a már említett Hafiz e Fedákkal összenőtt slágert is beleszőtte köszöntőjébe. Eszerint Fedák a hazai és külhoni magyarokat közös kulturális emlékhálózatba kapcsoló szimbolikus figurává vált. A blüettből az a Fedáknak a húszas évek elején tulajdonított kulturális jelentés olvasható ki, hogy a honi és új hazájukban is a „vesztes népet" képviselő magyarok a trianoni kudarc után Fedákban láttak megtestesülni egy a világon bárhol exportképes „magyarság-képet", egyfajta kozmopolita siker lehetőséget. Épp e két összekapcsolódó elem – a két háború közti kompenzatorikus magyarságképhez való kötöttség, s a kozmopolita színházi iparba való beágyazottság – vált a Fedák elleni, háború utáni támadások fő motivációjává. ►

felháborodott, hogy a kezdő és záró soron kívül az eredetire (Bakonyi–Heltai–Kacsóh 1904) való humoros utalások megteremtésével alig törődik, művét a „csak azért is" megbélyegzés dühe hatja át. Szajkózza tovább azokat a Fedák nyilas vezető szerepére (nyilasok királynője, Szálasiék vén kuruca) vonatkozó vádakat, melyeket még az erős szovjet nyomás alatt működő népbíróság sem látott bizonyíthatónak.

Az eredeti:

Én a pásztorok királya
Legeltetem nyájam,
Nem törődöm az idővel,
A szívemben nyár van.
Szerelemnek forró nyara
Égeti a lelkem,
A mióta azt a kis lányt
Egyszer megöleltem.
Be-bejárok minden este
Édes Iluskámhoz,
Az én nevem Kukorica,
Kukorica János.

Kukorica közt találtak,
Ott szedtek fel engem,
A nevem is hej! parasztos,
De én nem szégyenlem.
A juhásznak épp elég ez,
Uribb, cifrább nem kell,
Ragaszkodom a nevemhez
Igaz szeretettel!
Becsületes, jó magyar név
Nem hímez, nem hámoz,
Az én nevem Kukorica,
Kukorica János

Én, nyilasok királynője,
Kilépek kecsessen *(sic!)*
Hitler Adolf életrajzát
Hogy befejezhessem,
Fasizmusom ma sem titkos
Hanem általános.
Kibocsát a Bojta Béla
S százhúsz évig vígan él a
Szálasiék vén kuruca
Charlotte von Kukurutza János.

Én a szíveknek királya,
Látogatom nyájam.
Nem törődöm zord idővel
Nagy Amerikában.
Kuni puszták forró nyara
Égeti a lelkem.
Amikor a vándor fajtám
Keblemre öleltem.
Eljöttem én Yenkihonba
A bus magyarsághoz
Hadd csináljon nótás kedvet
Kukoricza, Kukoricza János…

Akácok alatt születtem,
Ott neveltek engem
A nevem is csak magyar név,
De én nem szégyenlem.
Elég jó az a magyarnak,
Nemzetközibb nem kell,
Ragaszkodom a nevemhez
Igaz szerelemmel.
Jó magyar név, nem francia
Angol lári-fári,
A nevem nem Charlotte, Sarah,
Marad Fedák Sári.

(*Színházi Élet* 1922. 13: 29).

Fedákot, a tömegkultúra közvéleményben Hitlerhez és Szálasihoz kötő blüett, név szerint bírálja Fedák „elengedéséért" Dr. Bojta Bélát,[30] aki másodfokon a Népbíróságok Országos Tanácsa tanácsvezetője volt. Hogy tevékenységével, pontosabban annak politikai irányával a *Ludas Matyi* elégedetlen volt, mutatja egy ugyancsak a július 28-i számban megjelent fociedzést ábrázoló karikatúra, melyen a Major Ákos és Péter Gábor által jól beadott labdákat Bojta Béla képtelen a kapuba juttatni. Ezen kesereg a háttérben álló edző, Ludas Matyi, aki a háború előtti világgal való leszámolásban a radikális baloldali álláspontot jeleníti meg.

> Ludas Matyi edző: „Hiába adjátok a legszebb passzokat gyerekek, majdnem minden lövés a kapu mellé megy, mert annak a Bojta Bélának két ballába van."
> Liba segédjegyző: „Két ballába?… Két jobblába."

A Fedák elleni lejárató hadjárat ettől fogva összekapcsolódik a kommunista álláspontot a lap szerint nem kellő eréllyel képviselő Népbíróság, illetve igazságszolgáltatás elleni politikai támadással. Augusztus 25-én a szociáldemokrata igazságügyi minisztert marasztalják el az *Egy kis szamár kalandjai a Nagy Budapesten* sorozat *Kuksi és az amnesztia* című epizódjában. Az utóbb, 1950 szeptemberében vallatás közben agyonvert Ries István erélytelenségéből (jobboldaliságából) eredő társadalmi kárt a már korábban főbűnössé stilizált Fedák szabadon engedése érzékelteti. Az amnesztia azért jóvátehetetlen, mert a primadonnához hasonló „közkedvelt nyilas rabok" szabadlábra kerülhetnek, s netalán folytathatják pályájukat. A radikális és demonstratív új világ teremtéssel, s ezzel együtt, a korábbitól való vehemens elhatárolódással szembeszegülő döntésért a felelősséget az igazságügy miniszterre hárítják.

Azt mondta Riess *(sic!)* kinn egy „meccsen":
„Gólhelyzetem van most nekem,
Készül már a régóta várt
Amnesztia-rendeletem"

A Markóba ment Kuksika
S így szólt: na kíváncsi vagyok,
Hogy fogadják ezt a jó hírt
A közkedvelt nyilas rabok?

Új ruhákat próbált Fedák,
Fiatalosan, mint régen,
S lelkendezve dudorászta:
„Jövök ejdes közönségem

Újra játszom nektek újra."
Kuksi hallatott egy „i-á"-t,
Aztán így szólt: hagyja őket,
Adjon nekik – amnesztiát.

Fedák négy évtizedes pályájának folytatása a *Ludas Matyi* által reprezentált politikai törekvés képviselői számára azért volt elfogadhatatlan, mert ők a művészet, azon belül a tömegkultúra új feladatát a politikai agitációban határozták meg.

[30] Dr. Bojta Béla (1899–1969) ügyvéd, bíró. 1945–1950 a Népbíróságok Országos Tanácsának tanácsvezetője, majd elnöke. 1950-ben a Legfelsőbb Bíróság tanácselnöke, majd elbocsátása után 1956-ig tisztviselő. 1956-tól ügyvéd.

Attól féltek, hogy Fedák újbóli színpadra lépésével a figurájához, mint „emlékezeti helyhez" kapcsolódó, a század első felére utaló kollektív emlékek is aktivizálódnak, s e dallamok, gesztusok a megszállt országban nosztalgikus-protestációs mellék-jelentésre tehetnek szert. Politikai céljaik szempontjából Fedák „jóváthetetlenül intenzív" színpadi jelenléte azért is elfogadhatatlan volt, mert az némi folytonosságot sugallt volna. Ők a teljes szakítás, a hagyomány-csere elkerülhetetlenségét kommunikálták a lét minden szférájában. Ráadásul, a Fedák-féle hatásos és bejáratott szórakoztatás megjelenése az akkor korlátozottan még működő színházi piacon gátolva volna a szovjet művészeti modell terjesztését, s a tömegkultúra műfajok megcélzott, agitációs feladatokra való áthangolását is.

Bár 1947-ben már inkább a koalíciós politikai ellenfelek elleni „humoros" támadások töltötték meg a *Ludas Matyi* oldalait, a május 14-i számban *Kuksi interjúja Fedákkal* címmel, a képregény sorozatban még egyszer megdorgálták az elmúlt korszakot jelképező primadonnát elengedő Népbíróságot. Immár azt is jóváthetetlen bűnnek láttatva, ha Fedák – akár „Mucsán" – újra színpadra léphet.

Azt olvasta a kis Kuksi,
És a hír nem lári-fári:
Kis vidéki színpadokon
Ujból fellép Fedák Sári.

Vajh hol: – kérdezte a NOT-tól.
Lélekzetét *(sic!)* visszafojtva,
Mucsán játszik, – válaszolta
Készségesen Doktor Bojta.

Mucsán Kuksi a színházban
Így szólt: Nézze meg az ember!
Szebben szól a Zsazsa hangja,
Mint hajdan a Deutschland Zender.

A szünetben így szól Kuksi:
„Mért nem Pesten lép fel, néne?"
„Mert itt kevesebb a rendőr,
Pesten folyton félnem kéne…"

Fedákot a NOT a pesti szerepléstől tiltotta el három évre, így elvben vidéken felléphetett volna. De a *Ludas Matyi* által sugallt felfogás szerint ezt akkor is meg kell gátolni, ha Fedák a büntetését letöltötte. Egyébként már a színházak államosítása előtt többféle módszer – például az igazolás, vagy a Magyar Színészek Szabad Szakszervezete engedélyének megtagadása – létezett arra, hogy a két háború közti szórakoztató színházi hagyomány veszélyesnek tartott képviselőit megfosszák a nyilvános szereplés lehetőségétől.

E Fedák-fóbia értelmezésére az „emlékezeti hely" fogalma mellett egy másik népszerű művelődéstörténeti koncepció, a Stephen Greenblatt által kidolgozott „társadalmi energia áramlása" is alkalmasnak tűnik. A szerző a kultúra poétikájának nevezett módszerével azt kutatja „miképpen rejti a szöveg a társadalmi folyamatok nyomait" (Greenblatt 1996: 359). Shakespeare drámáin mutatja be, hogy a különösen népszerű művekben, a megírás korabeli társadalmi feszültségekből táplálkozó energia – esztétikai erővé alakulva – máig hat. Mégpedig oly módon, hogy a szerző – leggyakrabban a szimbolikus elsajátítás eljárásai (szimuláció általi,

metaforikus és szinekdoché, illetve metonímia általi elsajátítás) – segítségével beemeli alkotásába bizonyos vitatott kulturális gyakorlatok „nyomait". Úgy véljük, ez a kölcsönzés elterjedt a tömegkultúra műfajaiban, például az operettben is. Utóbbira fokozottan illenek azok a tulajdonságok is (a megjósolhatóság, és az adaptálhatóság), melyeket Greenblatt a társadalmi energia esztétikai formáira különösen jellemzőnek tart. A 20. század első felének magyar szórakoztató színházában ugyanakkor nemcsak kultikus operettszövegek, hanem egyes sztárelőadók is birtokolták azt a hatás-potenciált, amit a szerző a művészetbe áramló társadalmi energiának tulajdonít, s melynek megjelenési formáját maga sem korlátozza a szövegre.

> A társadalmi energia áramlása a színpad körül és azon keresztül nem egy összefüggő és teljességre törekvő rendszer szerint zajlott. […] Mi tehát az áramló társadalmi energia? Hatalom, karizma, szexuális izgalom, kollektív álmok, csoda, vágy nyugtalanság, vallásos áhítat, szabadon áramló intenzív tapasztalatok… (Greenblatt 1996: 371)

E koncepció szemszögéből tehát úgy fogalmazhatunk, hogy a Fedák színpadi személyisége által koncentrált „társadalmi energia", a színpadra lépésekor elkerülhetetlenül aktivizálódó, a feledésre ítélt közelmúltra vonatkozó kulturális utalások bősége miatt harcoltak oly kitartóan fellépése ellen 1945 után. Ezért kellett neki örökre eltűnni, kiiktatódni a nyilvánosságból, azokkal a huszadik század első feléből származó „nyomokkal" együtt, melyeket megjelenése és szerepei előhívtak a nézőkből. Tehát a Fedák elleni támadások e kulturális örökséghez való negatív viszony kifejeződései voltak.

A primadonnát, s az általa reprezentált bulvárszínházi hagyományt radikálisan átértékelni törekvő *Ludas Matyi* opusok azt is jól mutatják, hogy az „új humor" mennyire épített a háború előtti tömegkultúra toposzokra, milyen gyakran élt eme értéktelennek kikiáltott műfajok poéntechnikájával. Az alapvető különbség a nevettetés céljában, a pszichológiai dimenzióban rejlett. A Gábor Andor által javasolt eljárás a kigúnyolttól való közösségi elhatárolódást célozta, a kinevetés aktusával kellett volna az olvasónak/nézőnek demonstrálnia a kipécézettel szembeni kérlelhetetlenségét. Fedák esetében e blüettekkel, karikatúrákkal kívánták a tömegkultúra fogyasztói körében, ha nem is a konszenzust, de legalább a közhangulatot megteremteni a büntetéséhez, s a színházi életből való örökös kizáráshoz. A *Ludas Matyi* által „metaforikus elsajátítás"-sal (Greenblatt) átkomponált, a megidézett tömegkultúra termékeivel való hasonlóság mellett az eltéréseket is hangsúlyozó produktumok tehát nem a bulvárszférára jellemző „befogadó nevetés"[31] kiváltását célozták.

[31] Némileg cinikus: mindenki ilyen, senki sem tökéletes.

Hogy Fedák ellen saját színházi és kulturális kontextusának eszközrendszerét is bevetették, nem meglepő, ha emlékeztetünk rá, hogy a *Ludas Matyi* későbbi főszerkesztője is e lebecsült műfajok tehetséges művelője volt egykor. Eredeti és fordított operett szövegei révén Gábor Andor inkább megmaradt a kulturális emlékezetben, mint egyéb alkotásainak köszönhetően. Ő volt például a legendás *Csárdáskirálynő* magyar nyelvű dalszövegeinek szerzője.[32]

1949-től a szórakoztató színházi örökséghez fűződő pártállami viszonyt ambivalencia, diskurzus és praxis ellentéte jellemezte. Miközben Fedák Sárinak örökre el kellett (volna) tűnni a nyáregyházi süllyesztőben,[33] a színházi ipar más sztárképviselőit – például Honthyt és Latabárt – átigazolták az „újjászülető műfaj", a szocialista realista operett Fővárosi Operettszínházban, Gáspár Margit igazgatónő vezényelte csapatába. Itt az „operett ipar" rutinos rendezőire nem tartottak igényt, de az gyorsan kiderült, hogy néhány librettista mesterember – elsősorban Kellér Dezső és Békeffy István – nélkül nem boldogulnak a „polgári elfajulásából népi gyökereihez" (?) visszakormányozni kívánt, szovjet mintájú előadástípus kikovácsolásában. A nézők által elfogadott humor patronokhoz ugyanis nemigen illeszkedtek az olyan „új viccek", mint például amilyeneken Hámos György Kossuth-díjjal honorált, 1950. november 3-án a Fővárosi Operettszínházban bemutatott *Aranycsillag* című operettjében kellett volna nevetni: (Egy TSZ elnöknő): „Úgy szalad egyik géptől a másikig, mintha őt is motor hajtaná." „…ha soká elnökösködik ebben a szövetkezetben, még a tehenek is kerekeken fognak járni."[34]

Békeffy és Kellér ezzel szemben hatékonyan elegyítette az elvárt politikai üzenetet a kipróbált poénszerkezettel, s adta azt a nézőnek ismerős, immár szocialistává áthangszerelt pesti kisemberfigurák szájába. Ennek ellenére, Nagy Imre miniszterelnöksége idején színházak és nézők rögvest vissza kívántak térni a klasszikus és a két háború közti operettekhez. Ezek azonban a diktatúra és idegen megszállás közegében, épp az ellenük 1945-től folytatott kampány következtében, már nem csupán szórakoztató darabokként jelentek volna meg a repertoárban, hanem a közelmúlt örök feledésre ítélt tömegkultúrájának feléledését is jelentették volna. Éppen az 1945-től érvényesülő – a zenés színházi hagyományt a két háború közti korszak egészében negatívnak ítélt politikájához kötő – felfogás miatt tekinthető

[32] Néhány emlékeztető sor: „Bóni: Hányszor mondtam már magamnak, / Most megházasodsz, / Ezzel minden rendbe jö, / Majd vigyáz a nő. / Hogyha látsz egy szoknyát, / Attól meg ne lázasodj, / Mindamellett ez se ment. Jaj de bus rege, / Egész asszony regement jár szivembe be. / S errül már le nem szokom, / Nők fülébe csak sugom – / Hogy – Jaj szivem eszem azt a csöpp kis szád / Nélküled még a menyország is fád / Ha ülök is a menybe, / Te cica csak üzenj be, / Érted kiugrom cicám." (Kálmán–Jenbach–Stein 1917: 12).

[33] Szabadulása után falura, Nyáregyházára kellett költöznie, ahol rokonainál egy egyszobás lakásban lakott. 1948-ban még onnan is kiköltöztették egy tanyára, ahol egy földes szobás házban élt haláláig.

[34] Székely Endre: *Aranycsillag.* Szöveg: Hámos György. OSZK Színházi tár, FM/6500, 5–6.

logikus fejleménynek, hogy a Népművelési Minisztérium repertoárokról döntő kollégiumi értekezletein 1953 és 1956 között a „régi operett dömping" elleni harc elhanyagolása a „baloldali túlzók" egyik gyakran hangoztatott érve lett a „jobboldali elhajlók" ellen. A nézők, a maguk részéről az 1954 végén bemutatott *Csárdáskirálynő* adaptáció jegyeiért indított dühödt rohammal jelezték: egy színházi hagyományt nem lehet kampánnyal lecserélni. A „szocialista" és a „kispolgári" operett verziók tehát a politikai küzdelem eszközeivé váltak: 1954 táján már a sajtó és szakma sem visszhangozta többé egyöntetűen a könnyű műfaj átpolitizálásának, teljes átalakításának szükségszerűségét. A közönségigény változatlanságát konstatálva már a *Ludas Matyi* is megengedett magának némi iróniát, mikor 1954. március 11-i számában, *Sajnos, ez így van* címmel a Kultúrfront rovatban idézte Szabolcsi Bence felszólalását: „Amit kidobtunk az ablakon, mint kozmopolitizmust – az visszajött az ajtón, mint »dolgozó népünk vidám jókedve«!"

Fedák Sári helyzetén ez az operett háború, mely valójában a színházi (áttételesen a társadalmi) örökséghez való engesztelhetetlen viszony megváltoztatása érdekében kifejtett társadalmi és szakmai nyomás volt, már nem változtatott. Bár Szendrő József még megpróbálta szerződtetni a *Nagymama* főszerepére (Szigethy 2002: 138–139), ez az előadás már nem jött létre, s Fedák 1955 tavaszán, az egyre erősödő politikai és színházi harcok idején meghalt. S hogy tíz év elrendelt felejtés után még mindig mennyire tartottak a hozzá kapcsolódó emlékek erejétől, azt jól jelzi az a Rákosi iratai közt fennmaradt három (!) titkos jelentés, mely Fedák temetésével foglalkozik.

A FEDÁK-TEMETÉS HATALMI OLVASATAI

„A jelenlévők fehér virággal szórták be a sírt, ahová a koporsót eresztették, s utána azt mesélték, hogy a koporsót »nem érintette föld, csak virág«."[35]

1955-ben a korábbi befolyásáért harcoló Rákosi aktívan részt vett a forrongó színházi ügyekben, s láthatóan kiemelt figyelmet fordított az egykori primadonna halálának „szakmai és közönség visszhangjára". Az egymást időnkénti átfedő jelentések közlését, dokumentum értékük mellett az is indokolja, hogy eltérő hatalmi viszonyulást ajánlottak a Fedák által reprezentált kulturális örökséghez. Az elsőt, 1955. május 14-én Szilágyi Albert készítette az MDP KV Tudományos és Kulturális Osztálya számára.

[35] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. Csop./ 335. Ő. e. 34–37.

Fedák Sári halálakor Honthy Hanna felkereste Darvas elvtársat, Mészáros Ági Kállai elvtársat. Miután az elvtársak közölték velük, hogy Fedák Sárit a minisztérium nem tekinti a „nemzet halottjá"-nak, látszólag visszavonultak az aktív szervezkedéstől. Ugyanabban az időben a Szövetségnél és a Tanácsnál is érdeklődtek, kifejezték azt az álláspontjukat, hogy nem kívánnak részt venni a temetésen, látszólag elálltak attól a szándéktól, hogy Fedák Sári temetését „reprezentatívvá tegyék". Mégis a temetésen igen nagy közönség – köztük sok színész – gyűlt össze. Cigányzenekar a *János vitéz*ből játszott el egy dalt. A jelenlévők fehér virággal szórták be a sírt, ahová a koporsót eresztették, s utána azt mesélték, hogy a koporsót „nem érintette föld, csak virág".

Fedák Sári halála előtt is rendszeres támogatást kapott a színészvilág egyes tagjaitól pl. Oláh Gusztávtól (mesélik, hogy a temetésre is 1000 Ft-ot ajándékozott). A temetést is nyilván ugyanazok szervezték meg. Azt mesélik, hogy a „minisztérium felkérése ellenére sem fogadott el színházi szerződést a demokráciában". A temetés mégsem keltett nagy visszhangot színházi körökben, sőt két nap múlva már teljesen napirendre tértek fölötte. Igen sok színész nem is tudott a temetésről és a legtöbben teljesen közömbösen fogadták. Ennek ellenére, tekintettel arra, hogy a szakma legjobboldalibb emberei résztvettek benne és anyagilag a szervezésük jól sikerült, feltehető, hogy ezt tüntetésnek tervezték.

Bp. 55. Május 14.

Szilágyi Albert[36]

A jelentés írója érzékelte a legendákban, szimbolikus gesztusokban rejlő „társadalmi energiát". Az efféle érzékenység természetes is egy személyeket, osztályokat, kulturális gyakorlatokat demonstratívan megbélyegző, sőt „kiiktató" diktatórikus hatalom képviselője esetében. Fedák temetése kapcsán konstatálta az arra utaló jeleket, hogy a közönség és a szakma immár nyíltan szakítani kíván a kulturális örökség meghatározásának addig fenntartott állami privilégiumával. Ezt az üzenetet a temetés rendezői az akkor épp ötven éve bemutatott legendás Fedák sikerhez, a *János vitéz*hez kapcsolódó motívumok aktivizálásával közvetítették. Eme utalások még inkább felerősödtek azáltal, hogy a jubileumot nem sokkal korábban, 1954. november 18-án meg is ünnepelték. E díszelőadásra az Operaház igazgatója már meghívta az első Kukorica Jancsit, de a hetvenöt éves Fedák nem ment el, érezte, hogy hosszú szünet utáni nyilvános megjelenése mindenképp élénk reakciót váltana ki.

A függetlenség hiánya s az elnyomás elleni tiltakozás kifejezésére egy diktatúrában majd minden darab alkalmas, de az, hogy a temetést az 1904-ben bemutatott zászlólengető, a magyar motívumokat előtérbe állító daljátékra való utalások köré szervezték, joggal okozott fejfájást a Moszkvához kötődő hatalom tagjainak. Hisz a pusztát és a furulyaszót még Tündérországgal sem felcserélő Kukorica Jancsi-figura, s a premier idején zajló képviselőházi botrány (ellenzéki

[36] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. Csop./ 335. Ő. e. 34–37.

obstrukció, majd az ülésszak feloszlatása) is a nemzeti függetlenség – 1955-ben szintén problematikus – témáját vetette fel újra. A temetésen a *János vitéz*ből felhangzó dal nemcsak a szerepet halhatatlanná tévő primadonnát idézte meg, hanem a darabhoz a századelőtől kapcsolódó politikai jelentéseket is. Még ha a szervezők nem is voltak ennek feltétlenül tudatában.

A jelentésíró a temetés egy másik, szintén a *János vitéz*ből kölcsönzött elemére is felfigyel. Az operettben a „virág" motívum elsősorban Iluskához kapcsolódik, s az igazságtalan szenvedés és az újjászületés képeit asszociálja. Jancsi Iluskát „friss liliomszál"-nak, illetve „rózsámnak" nevezi. A legények gúnyból pipacskoszorút tesznek a faluból elűzött Jancsi fejére, míg Iluskáéra búzavirág koszorút. Mikor Bagó hírt visz Iluska haláláról a francia király udvarába, így szól róla: „Szegény lelkem virágom beteg lett" (Bakonyi–Heltai–Kacsóh 1904: 82). Majd tarisznyájából egy szál rózsát vesz elő, s elénekli híres dalát, melyben a síron növő virág képe a halhatatlanságéhoz kapcsolódik.

Az ő porából nőtt e rózsa,
Életre kelt a néma rög,
Meghalt a lány, de él hűsége
S égő szerelme, mely örök.

Az átragyog a bús koporsón,
A sírgödörből is kiszáll,
Az ő emléke ez a rózsa,
E rózsa – rózsa – rózsaszál.

Tündérországban Jancsi e rózsaszálat az élet vizébe dobva támasztja fel szerelmét:

Kék tó, tiszta tó,
Melyből az élet tüze támad,
Add vissza nékem, óh,
Szép szerelmes Iluskámat.

Kék tó, tiszta tó,
Sokkal vagy szívemnek adósa,
Add, add vissza, óh,
S legyen tiéd ez a rózsa.

(Bakonyi–Heltai–Kacsóh 1904: 101)

A szerzői utasítás szerint ekkor „a tóból egy rózsa bukkan elő, utána másik, még másik, egész rózsabokor, egész rózsaerdő…" Az „élet vizét" elborító rózsaerdő s a Fedák sírját – a jelentés szerint – elborító virágok a jelenlévők tudatában bizonyára felmerülő párhuzama a primadonna halhatatlanságára, s jogtalan üldözésére asszociáltatott. A temetés – eme színielőadáshoz strukturálisan hasonló nyilvános rítus – résztvevői tehát, talán öntudatlanul, de ugyanolyan hatékonyan alkalmazták a Fedákhoz, mint „emlékezeti helyhez" kapcsolódó színházi *(János vitéz)* és kulturális kontextusbeli (cigányzenekar) jelentéstartalmakat a Rákosi-korral szembeni ellendiskurzus céljaira, mint amilyen hévvel használták az agitatív humor képviselői a szórakoztató színház műfajait Fedák-ellenes érzelmek keltésére. A jelentésíró az „azt mesélik" fordulat kiemelésével érzékelteti a temetésről kialakult informális közvélekedés fontosságát. Sejtetni engedi, hogy a szakmai elit és a közönség nyilvános kiállása Fedák mellett taktikai vereséget jelent. Hisz még az új hatalom által elismert, s a megváltozott színházi közeghez látszólag

alkalmazkodó neves művészek, mint Oláh Gusztáv, Honthy Hanna sem fogadják el többé pártállami előjogként a kulturális örökség meghatározását. Ennek ellenére nem javasolja a feszültség (ekkoriban zajlott az *Ember tragédiája* Nemzeti Színházi előadása betiltásának szakmai és közönség ellenállásba ütköző kísérlete is) további élezését. A jelentésíró nem minősíti Fedák tevékenységét, reálpolitikusként számot vet azzal, hogy pályatársai és egykori csodálói – minden eddigi politikai erőfeszítés ellenére – a magyar színháztörténet kiemelkedő személyiségének tartják. Elégséges eredménynek tartja, hogy a fiatalabb kollégák tudatából már sikerült „kiradírozni", köztük temetésének híre nem keltett nagy visszhangot.

„A temetésnek feltétlen politikai demonstráció jellege volt"[37]

Egy 1955. május 16-i jelentésben Kende István, a Népművelési Minisztérium színházi főosztályvezetője adja példáját a Fedák által reprezentált társadalmi és színházi kontextushoz, kulturális örökséghez való engesztelhetetlenül ellenséges viszonyulásnak.

> Feljegyzés Fedák Sári temetésének ügyében.
>
> Fedák Sári aktív fasiszta múltú színésznő a napokban meghalt. Fedák komoly munkatársa volt Kiss Ferencnek, a Magyar Színész Kamara akkori elnökének. A felszabadulás előtt számtalan fasiszta film létrehozását segítette elő anyagilag, vagy művészi munkáján keresztül. A felszabadulás után bírósági eljárás indult ellene és két évre elítélték. Kiszabadulása után Budapest környékén lakott, egyes színészek állandó segítségét élvezve. Halála előtt igen aktív mozgalom indult meg megsegítése érdekében. Értesülésünk szerint vezető színészeink komoly összegeket ajánlottak fel javára. Halála után a mozgalom fokozódott és Oláh Gusztáv, Mészáros Ági, Latabár Kálmán, különböző vezetők, így a népművelési miniszter segítségét is kérték Fedák Sári méltó körülmények között való eltemettetéséhez. Miután ehhez támogatást nem kaptak, a Szövetséghez, Szakszervezethez, majd a Nemzeti Színházhoz fordultak. A temetéshez szükséges pénzösszegeket, mintegy 10.000 Ft-ot közadakozásból gyűjtötték össze. A temetés folyó hó 10-én, kedden d.u. történt, ezrekre menő tömegekkel, ahol vezető színművészeink, öreg jegyszedők, műszakiak is nagy számban képviselve voltak. Vezető színészeink közül Honthy, Latabár, Ajtay, Mezey Mária, Medgyasszai Vilma, Rózsahegyi Kálmán, Gobbi Hilda, Oláh Gusztáv és sokan mások voltak ott. További neveket még nem tudtunk megállapítani. Az Operett Színház párttitkárától szerzett értesülésünk szerint kedden Gáspár Margit elvtársnő hozzájárulásával a próbák idejét délelőttről délutánra tették át, Latabár Kálmán kérésére, hogy a temetésen részt vehessen. A temetés megrendezése nagyvonalú, parádés volt. Értesüléseink szerint Latabár Kálmán kocsiján lement Kiss

[37] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. Csop./ 335. Ő. e. 34–37.

Ferencért Székesfehérvárra, hogy ő is részt vehessen Fedák Sári temetésén. A férfiak egy része frakkban, a nők gyászfátyollal demonstráltak Fedák mellett. Rengeteg virágot vittek és dobtak a sírba, több mint 100 tagú cigányzenekar játszott. Beszédet állítólag, ellenőrizetlen hírek szerint, többek közt Medgyasszai Vilma Kossuth-díjas kiváló művész mondott, aki Fedák sírjára hatalmas virágkoszorút helyezett el a következő felirattal: „Jancsinak örökké, sírig szerető Iluskája". Ezután számtalan koszorút helyeztek el, többek között Huszka Jenő hatalmas koszorúját. A temetés közben gyűjtőív járt körül a gyászoló tömegben, ahol mindenki bejegyezte saját nevét és felajánlását Fedák Sári márvány-sírjának felállításához. Egyes hírek szerint Oláh Gusztáv 1.000–, Honthy Hanna 500 Ft-ot adott. A temetésnek feltétlen politikai demonstráció jellege volt. Fedák aktív jobboldali börtönviselt múltja teljesen közismert. Az utóbbi időben ugyanolyan mártír-hírnevet költöttek róla színészkörökben, mint most egy ideje, kiszabadulása óta Kiss Ferenc körül. Mind Fedáknál, mind újabban Kiss Ferencnél gyakori egyes vezető színészek találkozása.
55. május. 16
Kende István s. k.
Főosztályvezető.[38]

A Fedákkal kapcsolatos *Ludas Matyi*s minősítések („aktív fasiszta színésznő"), a sztálini korszak logikáját és stílusát idéző megfogalmazások (ellenséges akciók, fokozódó mozgalmak, frakkal és gyászfátyollal való demonstrálás) a retorziót sürgetik. S nemcsak a „jobboldali" színészek ellen, hiszen még Gobbi Hilda, valamint a Rákosi és politikája iránt abszolút elkötelezett Gáspár Margit is fel van itt jelentve, mivel lehetővé tette, hogy Latabár – ráadásul Kiss Ferencet is odafuvarozva – részt vehessen a temetésen. Utóbbi jelzői (nagyvonalú, parádés) s a régi világhoz kapcsolódó elemeinek (gyászfátyol, frakk, cigányzenekar) hangsúlyozása a Fedákhoz kötődő hagyomány új világgal való kibékíthetetlenségét sugallja. A „demonstráció", az „aktív jobboldaliság" és a „vezető színészek találkozása" (konspiráció) kiemelése az eseményt a kulturális örökség szférájából a politikai küzdelemébe utalná. A temetéssel demonstrált ellenállás veszélyének nagyságát ismétlődő stilisztikai eszközök jelzik. *(számtalan* fasiszta film, *komoly* összegek, *ezrekre menő* tömegek, *rengeteg* virág, *hatalmas* koszorú, *számtalan* koszorú, *több mint).* Arra azonban nincs adat, hogy a Fedák-temetésen való részvétel miatt valakit retorzió ért volna.

[38] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. Csop./ 335. Ő. e. 34–37.

„Színészi körökben úgy értékelték, mint a magyar operett megteremtőjét”[39]

1955. május 19-i dátummal egy Fedák-temetésről szóló belügyi jelentés is található Rákosi iratai között. Paradox módon ez – s nem a Népművelési Minisztérium főosztályvezetőjének jelentése – utal Fedák színháztörténeti jelentőségére. Általában is, e bizonyára személyes megfigyelésen alapuló leírás a legplasztikusabb. Ugyanakkor politikai, művészi és személyes értékelést szándékosan összemosó zavaros nyelvhasználata pontosan jelzi a forradalom előtti időszak hatalmi bizonytalanságát is.

Fedák Sári, a múltrendszer szélsőjobboldali színésznőjének temetése május 10-én volt a Farkasréti Temetőben.
Fedák Sárit jobboldali tevékenysége miatt a felszabadulás után színészi munkájától eltiltották. Ennek ellenére több színigazgató, – egészen Fedák haláláig – megkísérelte szerződtetni. Színészi körökben úgy értékelték, mint a magyar operett megteremtőjét. Még legutolsó hónapjaiban is, amikor már halálos ágyán feküdt, Szendrő Ferenc *[valójában József – H. Gy.]* a nemrégen alakult József Attila Színház igazgatója azzal biztatta, hogy összeköttetései révén eléri, hogy Fedák szerződést kapjon. Fedák Sárit ez év márciusában agyvérzéssel az Irgalmas Kórházban *(sic!)* szállították. Tekintettel arra, hogy Fedáknak SZTK. tagsága nem volt, így költségeit a színészek adták össze, többek között Pethes, Turay Ida, Dajka Margit stb. Fedák Sári betegségéből felgyógyulni nem tudott és május 5-én meghalt. Halála – jobboldali múltja ellenére – nagy részvétet váltott ki színészi körökben. Fedák temetését Medgyasszai Vilma, Oláh Gusztáv, Mészáros Ági és Latabár Kálmán rendezték. A temetésen Medgyasszai Vilma mondott beszédet, majd egy koszorút helyezett el a következő felírással: „Jancsikámnak örökké, sírig szerető Iluskája.” Fedák temetése előtt a rendezőbizottság először a Népművelési Minisztérium felé, majd a Szakszervezetekhez, onnan pedig a Nemzeti Színházhoz fordult segítségért, hogy anyagilag támogassák a temetés költségeit. Amikor a fenti helyekről elutasító választ kaptak, ekkor kezdték meg a gyűjtést a temetés költségeire. Az összegyűjtött összeg 10–15.000 forint volt. Latabár saját kocsiján ment le személyesen Kiss Ferencért Székesfehérvárra, hogy ő is részt vehessen a temetésen. Rajta kívül még résztvettek: Rózsahegyi Kálmán, Latabár Kálmán, Ajtay Andor, Gobbi Hilda, Medgyassazi Vilma, valamint számos színész. Gáspár Margit a Fővárosi Operett Színház igazgatója, Latabár Kálmán tanácsára az Operett Színház próbáit délelőttről délutánra halasztotta, csak azért, hogy minél több színész megjelenhessen a temetésen. A temetés nagyarányú díszletezés mellett zajlott le. A férfiak fekete frakkban, a nők fekete fátyolba vonultak ki. 100 tagú cigányzenekart akartak kivinni, ebből azonban mindössze csak egy cigány volt. A temetésen kb. 2.500–3.000 személy vett részt. A temetés ideje alatt a résztvevők

[39] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. Csop./ 335. Ő. e. 36–37/a.; B. M. IV. Osztály Nyt. Sz. 82–4722/955

között ívet hordoztak szét, mely íven márvány sír-emlékmű felállításához gyűjtöttek. Ezen gyűjtésre Oláh Gusztáv 1.000 Forintot, Honti Hanna 500 Forintot, általában az adakozók 100–200 Forintot adtak. A temetés szervezőinek további felderítésére bizalmas nyomozást folytatunk.
Piros László, Rajnai alez.[40]

Fedák kulturális örökségbeli 1955-ös helyének kijelöléséhez igen fontos az idézett, színész-körökből származó megállapítás, mely szerint a magyar operett megteremtőjének tartották. Az ezzel az értékeléssel való szembenézést kísérli meg a jelentésíró olyan kompromisszumos stilisztikai eszközök alkalmazásával, hogy Fedákot nem fasiszta, vagy jobboldali, hanem „szélsőjobboldali" színésznőnek nevezi. Kénytelen hírt adni arról, hogy a szakma, a politikai nyomás ellenére sem fogadta el Fedák kirekesztését a kulturális örökségből. E sajnálatos tényt igyekszik olyan, a korabeli retorikát idéző logikátlan megállapításokkal tompítani, hogy „halála – jobboldali múltja ellenére – nagy részvétet váltott ki színészi körökben". Mellékesen azt is megtudhatjuk, hogy Fedák három éves pesti szerepléstől való eltiltása valójában örökös kiközösítést jelentett. A jelentés „további felderítésre" utaló megjegyzése kapcsolódik egy Piros aláírású, 1955. 5. 19-i dátumú, szintén Rákosi iratai között található üzenethez: „Rákosi elvtárs, az illetékes beosztottunk tudott a temetésen történtekről, de felfelé nem jelentette. Ezért meg fogjuk fenyíteni."[41]

A fentiekből következtethető, hogy maga Rákosi pirított rá Piros László belügyminiszterre Fedák gyászszertartásának állambiztonsági elhanyagolása miatt. Komoly politikai jelentőséget tulajdonított tehát a tíz éve a köztudatból kivont primadonna temetésének. Az ezzel kapcsolatos iratok alapján kijelenthető, hogy – legalábbis míg a biográfiai emlékezet működött – Fedákhoz, s színházi kontextusához való pozitív szakmai és közönség viszonyt sem politikai-adminisztratív eszközökkel, sem a bulvárkultúra eszköztárának Fedák ellen fordításával nem tudták elérni.

[40] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. Csop./ 335. Ő. e. 36–37/a.; B. M. IV. Osztály Nyt. Sz. 82–4722/955
[41] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. Csop./ 335. Ő. e. 37/b.

FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL),
Magyar Dolgozók Pártja (MDP)
▪ M-KS-276-65 Rákosi Mátyás titkári iratai 1948–1956

Színházi Élet 1919–1926
Ludas Matyi 1945–1955

Bakonyi Károly – Heltai Jenő – Kacsóh Pongrác (1904): *János vitéz.* Budapest.
Huszka Jenő – Martos Ferenc: *Bob herceg.* Budapest.
Jacobi Viktor – Martos Ferenc – Bródy Miksa: *Sybill.* Kézirat. OSZK Színházi tár, MM 901.
Kálmán Imre – Jenbach Béla – Leo Stein (1917): A csárdáskirályné. *Színházi Élet,* 15. szám, 4–40.
Székely Endre – Hámos György: *Aranycsillag.* Kézirat. OSZK Színházi tár, FM/6500.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Berend Mihály (szerk.) (1993): *Kártyalexikon.* Akadémiai Kiadó, Budapest.
Bourdieu, Pierre (1971): Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique* 22. 49–126.
Gajdó Tamás (2003): Terc, kassza, tuletroá, ultimó, ubu, Fedáksári. Egy primadonna tündöklése és bukása. In: uő. (szerk.): *Dívák, primadonnák, színésznők. Jászai Mari – Fedák Sári – Karády Katalin.* Ernst Múzeum, Budapest, 51–81.
Gádor Béla (1949): *Neves jobban!* Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest.
Greenblatt, Stephen (1996): A társadalmi energia áramlása. In uő: *Testes könyv I.* Ictus Kiadó, Szeged, 355–372.
Incze Sándor (1987): *Színházi életeim.* Múzsák, Budapest.
Le Goff, Jacques (1994): Franciaország emlékezete. *BUKSZ,* tél: 456–459.
Molnár Gál Péter (1997): *Honthy Hanna és kora.* Magvető Könyvkiadó, Budapest.
Molnár Gál Péter (2001): *A pesti mulatók.* Helikon Kiadó Kft., Budapest.
Nora, Pierre (ed.) (1984): *La République.* Gallimard, Paris.
Nora, Pierre (ed.) (1986): *La Nation.* Gallimard, Paris.
Nora, Pierre (ed.) (1993): *Les France.* Gallimard, Paris.
Szigethy Gábor (2002): *A kövér Szendrő.* Nyitott Könyv Kiadó, Budapest.
Zolnay Vilmos – Gedényi Mihály (1960): *A magyar fattyúnyelv szótára. 5. füzet.* (Kézirat) Budapest.

AZ OPERETT EREDETMÍTOSZAI ÉS A POLITIKA

EGY „KITALÁLT TRADÍCIÓ" A SZOCIALIZMUSBAN (1949–1956)

Egy Gáspár Margittól[1] származó idézettel kezdem ezt a fejezetet, mely tulajdonképpen egy – a magyar operett eredetére vonatkozó – meglepő állítás kontextualizálási kísérlete. Azt vizsgálom, miért írta, vajon miért írhatta az alábbiakat *Operett* című 1949-ben megjelent brosúrájában a Fővárosi Operettszínház akkor kinevezett igazgatónője, a Színművészeti Főiskola operett tanszékének vezetője.

> Az operettnek évezredes múltja van. Mindenekelőtt állapítsuk meg: az operett *nem* a polgári társadalom sajátos terméke és *nem,* mint »*az opera paródiája*« született a »*virágzó*« kapitalizmus idején, ahogy azt mondogatni szokás. Annak a folyamatnak, amelyet az operett történetének nevezhetünk, legkorábbi jegecesedési formája az ókori mimus-színház. Az Oxyrhynchosi lelet óta majdnem biztosra vehetjük, hogy az ókori mimus színjátékban, a mimikus »*hipothesisben*« éppúgy volt primadonna és táncoskomikus szerep, »*szeriöz szám*«, »*sláger*«, de még énekes-táncos finálé is, mint bármelyik modern operettben. A helyenként sérült papyrus-tekercs, amely Egyiptom földjén került napvilágra egy közel 2000 éves mimus-játék szövegével és zenei instrukcióival, sok mindent elárul az ókor »*könnyű műfajáról*«, amit eddig csak töredékesen, vagy tévesen tudtunk. Az ókori operett realista műfaj volt.[…] Valamikor, az idők elején a »mimikus táncosok«, a mámor istenének, Dyonisosnak ünnepein a pogány életöröm, a tomboló szabadságvágy táncát járták. Később vándorkomédiások lettek. A rabszolgatársadalom legkorábbi időszakában piactereken szórakoztatták a népet táncukkal, énekükkel, testi ügyességük mutatványaival és szabad szájú mókáikkal. Nem jártak kothurnuson, mint a tragédiák színészei: meztelen talpuk a földet taposta. Nagy többségük álarcot sem viselt: igazi arcukat mutatták a közönségnek. Nem rekesztették el maguktól az eszményi távlat

[1] Gáspár Margit (1905–1994) író, színpadi szerző, újságíró, műfordító, színházigazgató. 1945 előtt újságíróként és olasz nyelvű művek átültetőjeként tevékenykedett. A Magyar Színházban 1933-ban bemutatták *Rendkívüli kiadás* című darabját. 1946-ban kinevezték a Városi Színház művészeti vezetőjévé, 1947–1948 között a Magyar Színház művészeti vezetője volt. 1949–1956 között a Fővárosi Operettszínház igazgatójaként működött. 1948–1954 között a Színművészeti Főiskola operett tanszakán tanított. Drámái: *Új isten Thébában* (1946), *Égiháború* (1960), *Hamletnek nincs igaza* (1963), *A császár messze van* (1988). Az operett műfajról két könyvet publikált: *Operett,* Budapest, 1949, Népszava /Atheneum Kultúriskola/; *A múzsák neveletlen gyermeke,* Budapest, 1963, Zeneműkiadó Vállalat. 1985-ben jelent meg önéletrajzi regénye: *Láthatatlan királyság. Egy szerelem története,* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

> kedvéért a nézőket: a nép közt, a népnek játszottak ők, akik a népből valók voltak. Proletárok színészei maguk is színész proletárok. Megközelíthetetlen fenségű félistenek helyett mindennapi embereket vittek színpadukra. Magasröptű allegória helyett a való élet problémáival foglalkoztak. Kiváltságos egyének sorstragédiái helyett tipikus figurákat mutattak be, tipikus körülmények közt – reálisan. *A mimus színház realista színház volt a szó legigazabb értelmében.* Játékos-mókás formában a valóságot tükrözte és a tükörkép, amelyet a maga társadalma elé tartott, egyúttal mindig bírálat is volt. Bátor, sokszor életveszélyesen merész állásfoglalás. (Gáspár 1949: 4)

Mielőtt azonban a fenti idézet történeti és műfajtörténeti kontextualizálására térek, érdemes felvetni, miért kell/érdemes egyáltalán az operettel foglalkozni. Nos, a magyar tömegkultúra hagyomány vizsgálatakor azért ajánlatos az operett termelésének, játszásának, befogadásának, exportjának problémáival foglalkozni, mivel ez volt a 20. század legnépszerűbb és legsikeresebb hazai színházi műfaja. Belföldön mindenképpen – hisz míg nyugaton már az 1950-es évekre kikopott a repertoárból, nálunk ma is van rá kereslet. Másfelől külföldön is a legsikeresebb – ugyanis a Kálmán-, Lehár-operettek (Molnár vígjátékai mellett) legpiacképesebb színházi exportcikkeink. Nemcsak maguk a darabok, hanem – főként 1945-előtt – az operett színészek, zeneszerzők is kelendőek voltak Nyugat-Európában és Amerikában (Gänzl 1994); 1949-től máig pedig a Fővárosi (2001-től Budapesti-re keresztelt) Operettszínház dicsekedhet talán a leghosszabb külföldi vendégjáték listával (Alpár 1977). Sikertörténetük az 1955–56-os parádés moszkvai szerepléstől a Magyar Magic-en a közelmúltban aratott zajos londoni diadalig ível. Az operett – mint előadásforma – egy évszázada folytonos jelenléte a magyar tömegkultúrában magyarázza a hozzá kapcsolódó kulturális jelentések sokaságát is. Ezek változásait elég azzal indokolni, hogy a műfajnak legalább háromszor kellett új identitást találni a radikális társadalmi átalakulások viharában. Most e – színházi szakma, közönség és politika változó dominancia viszonya szerint alakuló – folyamat egyetlen részkérdését, az operett 1949-től megjelenő új „eredetkoncepcióját" vizsgálom.

KULTURÁLIS KONTEXTUS

Hogy a bevezetőben idézett eredetmítosz meghökkentő jellege nyilvánvalóvá váljon, illetve, hogy megfogalmazódásának okaira és következményeire kérdezhessünk, vázolnunk kell a magyar operett (valódi) történetét. E társadalom- és műfajtörténeti folyamatba illesztés elkerülhetetlenül szükséges ahhoz, hogy a látszólag érdektelen, esztétikainak, színháztörténetinek tűnő dilemmát (az offenbachi operettből vagy a görög mimusjátékból származik-e a magyar operett) a kultúra

működésére, a hagyomány felhasználására, netán kisajátítására vonatkozó kérdéssé alakíthassuk.

Az operett eredettörténete egyébként tisztázottnak tűnik. A kézikönyvek (Gänzl 1994; Bordman 1981; Bruyas 1974) opéra-comique-ból való származását, nagyvárosi, polgári műfaj jellegét hangsúlyozzák, valamint azt, hogy zenéjének dallamosnak, könnyen megjegyezhetőnek kellett lennie, s az unalmat száműzni kellett a librettóból is. Hogy a néző az eufória és az optimizmus érzésével hagyhassa el a nézőteret, a *happy end* e műfajban elengedhetetlen volt.

Ami a magyar operett históriáját illeti, az első 1860-tól 1900-ig tartó szakaszban itt is, akárcsak Európa-szerte, francia operettek reprízei uralták a repertoárt. Efféle zenés darabokat elsősorban az 1875-ben megnyílt Népszínházban tűztek műsorra, ahol azonban mára elfeledett zeneszerzők – Hegyi Béla, Sztojanovits Jenő, Szabados Béla, Erkel Elek, Megyeri Dezső – mára szintúgy elfeledett magyar operettjei is színesítették repertoárt. Az operettel nagyjából egy időben bukkant fel a zenés színpadokon a pszeudo-folklór elemeket is alkalmazó népszínmű, mely a maga korában nagyhatású műfaj volt, de darabjai[2] mára kikoptak a műsorrendből.

Nem úgy a Monarchia operettek, melyek a műfaj hazai históriájának második, nagyjából 1900–1918 közé tehető időszakát jellemzik. Eme – a korabeli kozmopolita zenés színházi trendhez illeszkedő – darabok sikere és elburjánzása elválaszthatatlan volt a nagyvárosok felgyorsuló fejlődésétől, s a pesti magánszínházak megnyitásától. (A Vígszínház 1896-ban, a Magyar Színház 1897-ben, a kifejezetten operettekre specializálódott Király Színház 1903-ban, s e műfaj opusait szintén gyakran műsorra tűző Népopera [Városi Színház] 1911-ben nyílt meg.) A korszak zeneszerzői: Kacsoh, Jacobi, Szirmai, illetve a két leghíresebb – Kálmán és Lehár – már a nemzetközi színházi ipari piacon is értékesíthető, de a hazai és a Monarchia színpadokon is több százas szériákat produkáló operetteket komponáltak. E zömében klasszikus képzettséggel bíró szerzők termékenyek és maradandó sikereket alkotók voltak, akárcsak az ebben az időszakban működő librettisták és dalszövegírók (Bródy Miksa, Bakonyi Károly, Harmath Imre, Heltai Jenő, Martos Ferenc), és az egyes szerepkörökre (primadonna, bonviván, szubrett, táncoskomikus) specializálódó sztárok. A Monarchia operettjei egyszerre használták fel (szüzséjükben, humorukban) a nemzeti identitás és függetlenség toposzait, s építettek dramaturgiailag, zeneileg a többnemzetiségű Monarchia interkulturális adottságaira. E jellegzetességüket Csáky Móric így értékeli *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című könyvében:

[2] A híres népszínművek közé tartozott például Tóth Ede *A falu rossza* (1875), illetve Csepreghy Ferenc *Sárga csikó* (1877) és *Piros bugyelláris* (1878) című darabja.

> Ilyeténképpen a bécsi operett volt a Habsburg-monarchia mint államegész utolsó és talán egyben egyetlen igazi művészi megnyilvánulása. Az operett ugyanakkor természetesen a közép-európai régió etnikai-kulturális pluralitásának volt a terméke, olyan műfaj, amely tükrözte e térség népeinek és kultúrájának kulturális emlékezetét, de egyben példázta is az akkulturációs folyamatokat és kulturális áthallásokat egy olyan korban, amikor az elszigetelődés hatóerői és a centrifugális tendenciák, melyek szintén e pluralitásból eredtek, immár a regionális összetartozás felrobbantásával fenyegettek. (Csáky 242–243)

A fentiekből is logikusan következik, hogy az operettnek új identitást kellett találni a vesztes első világháború, a Monarchia felbomlása, a Tanácsköztársaság és Trianon után. Mivel azonban – ahogy egy színházi ipari műfajnál ennek megállapítása helyénvaló – a befogadói kereslet továbbra is fennállt, s a munkaerő is rendelkezésre állt, miközben a piac lényegesen kisebb lett; az 1920-as évek közepére formálódni kezdett az önálló, immár kevesebb nemzetközi sikert felmutató, de hazai közegben továbbra is életképes pesti operett kisipar. Ennek produktumait épp azért sújtotta elrendelt felejtés 1945 után, mert e gyakran alkalmi, a korabeli pesti tömegkultúra toposzaira reflektáló, a klasszikus nagyoperettől a zenés vígjáték felé közelítő darabok ironikus formában tükrözték, és elterjedtségüknél fogva alakították is azokat a diszkurzív technikákat (magyarázat és kiút-keresés, nemzeti önkép és önvigasztalás, revíziós elképzelések, más kultúrákkal és országokkal való összehasonlítás), melyekkel a magyar társadalom „kezelni" próbálta a Monarchia összeomlása és a trianoni békediktátum után bekövetkező sokkot. A húszas évek közepétől a kortárs magyar szerzők által írott operettek száma, és ezek össz-bemutatószámon belüli aránya Pesten egyre nőtt (1930: 28/34, 1931: 27/40, 1932: 22/24, 1933: 18/20, 1934: 28/35, 1935: 28/39).[3] Eme, immár Pest központú iparban a közönség – a nézőszámból kikövetkeztethetően – kifejezetten igényelte az ipari módszerrel készülő (ügynökségekhez, kiadókhoz kapcsolódó szerzőpárosok által írt), a helyi kulturális kódokra, mentalitásformákra, humorízlésre hangsúlyozottan építő és reflektáló, zeneileg kevésbé igényes, jellemzően kortárs pesti vagy Monarchia-nosztalgia témát feldolgozó operetteket. E gyakorlat egyetemes színháztörténeti jelentősége nálunk máig kevéssé ismert, miközben

[3] Az adatok forrásai: Alpár Ágnes: *A fővárosi kisszínházak műsora, 1904–1944. Adattár.* Budapest, 1974, Magyar Színházi Intézet; Berczeli A. Károlyné: *A Vígszínház műsora, 1896–1949. Adattár.* Budapest, 1960, Színháztudományi Intézet; Molnár Klára: *A Népopera–Városi Színház, 1911–1951.* Budapest, 1998, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet; Koch Lajos: *A budapesti Király Színház műsora. Adattár.* Budapest, 1958, Színháztudományi és Filmtudományi Intézet; Koch Lajos: *A budapesti Magyar Színház műsora. Adattár.* Budapest, 1960, Színháztudományi Intézet; Koch Lajos: *A Budai Nyári Színkör. Adattár.* Budapest, 1966, Színháztudományi Intézet; Koch Lajos: *A Fővárosi Operettszínház műsora. Adattár.* Budapest, 1972, Magyar Színházi Intézet.

Traubner operett történetében (1983) Budapestet – Párizs, Bécs, London, Berlin, New York mellett – a kozmopolita zenés színház centrumai közé sorolja.

A kulturális kontextust illetően tehát levonhatjuk azt a következtetést, hogy 1945-ig a magyar operett „identitása" – eredete és története – világosnak tűnt és tűnik. Olyan magánszínházi szórakoztató műfajról van szó, mely a „színházi ipar", a „show business" és a bourdieu-i „tömegtermelés almezője" művelődéstörténeti kategóriáival írható le. A magyar változat sajátossága Hanák Péter szerint az volt, hogy egyes operett produkciók képesek voltak integrálni a kulturális-, politikai- és osztálykülönbségek által szeparált társadalmi rétegeket (Hanák 1997: 26).

Az operett elfogadottsága a kritikában és a közbeszédben persze 1945 előtt sem volt általános. Változó megítélésében szerepet játszott például a népies-urbánus szembenállás; a műfajt gyakran a „valódi nemzeti szellemet" veszélyeztető, a magyar vidék ősi kultúráját háttérbe szorító pesti civilizáció megnyilvánulásaként utasították vissza. De e vélemények – a döntően magánszínházi struktúrában – még nem befolyásolták lényegesen a színpadi gyakorlatot.

ELŐADÁS-KONTEXTUS

Az előadás-kontextus (műfaji konvenció, játékstílus, rendezés) felől vizsgálódva is megoldottnak tűnik a magyar operett hagyomány eredetének kérdése. A végén mindig jóra forduló szüzsékben a bonviván, a primadonna, a szubrett és a táncos-komikus „négyesfogata" a bécsi operettből származik, akárcsak a zenei dramaturgia által determinált, sematikus cselekménystruktúra. A két háború közti pesti operett jellegzetessége ezenfelül az „öncélú" verbális humorral, poénokkal való (túl) telítettség, mely a komikus szereplők arányának növekedésével járt. A játékstílus erősen stilizált volt, nem jellemezte lélektanilag hiteles szöveg-interpretációra és együttes-játékra való törekvés. A néző a jegyár megfizetésével szavazott a repertoárról, illetve a szereposztásról, s ez a két háború közti időszakban új, aktuális, helyi utalásokban bővelkedő, komikus sztárokat felvonultató, humoros operettekre benyújtott igényt jelentett. A nézők „fogyasztották" az előadásokat: a *happy end*et nélkülöző, konvenciótörő operettek gyorsan lekerültek a repertoárról.

Miközben Pesten még a *Koldusopera* is megbukott 1930-ban a Vígszínházban (Magyar 1979: 253–255), Európa más zenés színházi fővárosaiban – s ezzel párhuzamosan a Szovjetunióban – az 1920-as évektől a modernitáshoz kapcsolódó, a zenés vígjáték és az operett tömegkultúrabeli népszerűségének kulturális kisajátítását, e műfajok bulvárszférától való elhódítását célul kitűző értelmiségi, művészi mozgalmak bontakoztak ki. Az „új zenés színház" koncepció (ahogy ez Bawtree [1991] eme, egészen az 1970-es évekig újra- és újraéledő mozgalomnak szentelt

könyvéből kiderül) arra az értelmiségi törekvésre épült, mely szerint e szórakoztató műfajok befogadói elfogadottságát egyfelől színpadi újítások, másfelől haladónak ítélt társadalomkritikai üzenetek közvetítésére kell felhasználni. E törekvés jegyében a baloldali művész-elit próbálta tehát megreformálni – a maga politikai és művészi céljai érdekében átformálni – a populáris kultúra egy jelentékeny elemét. A tömeg- és elitkultúra közti dominancia dinamikát vizsgálva Peter Burke is említ efféle, általában nem sok sikerrel kecsegtető próbálkozásokat (Burke 1984).

A pesti bulvár operettel s a zsdanovi ihletésű szovjet szocialista realista operettel párhuzamosan kibontakozó modern zenés színházi mozgalom nyugat-európai és amerikai történetéből csak néhány jelentős állomást villantok fel, pl. Cocteau *Mariés de la Tour Eiffel* című darabjának 1921-es premierjét, Brecht és Weill 1927-tól 1934-ig tartó együttműködését. A populáris zenés színház társadalomkritikára való kulturális kisajátításának szándéka még az USA-ban is tetten érhető volt. A New Deal időszakában, 1935–1939 között, Roosevelt elnöksége idején működött az ún. Federal Theatre Project, mely – ott merőben szokatlan módon – állami forrásokat biztosított munkanélküli művészek által létrehozott előadásokra, valamint arra, hogy e produkciókat a nézők ingyen tekinthessék meg. Az e kezdeményezés ambivalens társadalmi és művészi következményeivel foglalkozó szakirodalomból (Lehac 1984; Melosh 1991) kiderül, hogy a program keretében születtek stiláris reformra törekvő, illetve egyes etnikai kisebbségek, vagy elnyomott rétegek problémáit tematizáló előadások is (Fraden 1994; Gill 1988). A Federal Theatre Project jelszava „Free, Adult, Uncensored" (ingyenes, felnőtteknek szóló, cenzúrázatlan) volt, s a színház társadalmi felelősségének hangsúlyozása olyan, a korabeli szovjet gyakorlatot idéző előadástípusokban is megnyilvánult, mint a „Living Newspaper" (élő újság), melyben aktuális események színpadi értelmezésére tettek kísérletet. A projekt által szponzorált 830 előadás közül 51 volt musical repríz, s 29 új musical bemutató. Némelyikük oly sikeresen döngette a társadalmi tabukat, hogy az amerikai kongresszus 1939-ben „baloldali tendenciák" (Lehac 1984) miatt beszüntette a program finanszírozását. Ezután a műfaji és ideológiai reformot egyaránt célul kitűző modern zenés színházi törekvések a Broadway-n is próbáltak gyökeret verni, a témával foglalkozó tanulmányok (Pirie 1984; Roth 1984) szerint erős baloldali kritikai támogatással, ám gyér nézői szimpátiától kísérve. Nem volt siker Marc Blitzstein zenés drámája *(The Cradle Will Rock),* melynek konfliktusa acélmunkások szakszervezet alakítási problémáit taglalta, ugyanúgy, ahogy Gershwin, Kaufman és Ryskind eme új zenés színházi mozgalomba illeszthető művei *(Strike Up the Band, Of Thee I Sing, Let'Em Eat Cake),* illetve Kurt Weill drámai musicaljei *(The Firebrand of Florence, Street Scene, Lost in the Stars)* sem.

Ezzel párhuzamosan alakult a szovjet modell, a zsdanovi szocialista realista kánon operettre való lefordítása, mely a műfaji konvencióra fittyet hányó,

az osztályharcot középpontba állító konfliktust, az „ellenség” iránti kérlelhetetlenséget sugalló hangnemet követelt az operettől. A nézők az előadásokat nem értelmezhették többé *show business*ként, hisz az öncélú nevetés veszélyét hordozó „burzsoá operett” helyett tükrözéselvű valószerűséget és politikai propagandát láttak a színpadon. A szocialista realista operett a komplex, az aktív befogadási aktusban létrejövő műalkotás funkciót mimetikus valóságleképezésre, nem dialogikus, egyirányú, nem művészi kommunikációra redukálta.

A fenti előzményekből az is következik, hogy mikor 1945 után Magyarországon megváltozott először a kulturális, majd az 1949-es államosítással a színházi kontextus, akkor a kozmopolita operett hagyományra nehezedő nyomás nem csak az új hatalmi helyzetből, a szovjet megszállásból eredt. Megkésve hatni kezdett a fentebb említett, az 1930-as évektől érvényesülő baloldali, a zenés műfajok modernizálását célzó elitszínházi reformtörekvés is, mely Pesten korábban marginális helyzetű volt. Mi több, a színházak államosítása után eme utópikus ambíció dominánsi pozícióra tett szert a központi irányítású sajtóban, a „szovjetizált” szakmai közbeszédben, illetve a repertoárokról döntő állami és pártfórumokon. Ennek folyományaképp, a helyi operett hagyományt először ki akarták törölni a kollektív emlékezetből, később gyökeresen át kívánták formálni. E hatalmi antipátia a műfaj veszedelmes életképességével s kulturális emlékezetbe ágyazottságával magyarázható. Utóbbi azért tűnt veszélyforrásnak, mert a két háború közti operettek a „Horthy fasizmusnak” bélyegzett közelmúlt képeit, toposzait, dallamait, mentalitásformáit idézték nagy érzelmi erővel. E nosztalgikus momentumok zavaróak, netán passzív ellenállást kifejezők lehettek a diktatúra kiépülésének korszakában. Azért is teljességgel értéktelennek, károsnak állították be e kulturális örökséget, mert a szűkülő nyilvánosságban e „kapitalista”, kozmopolita bulvárszínház szolgáltatta azt a negatív példát, mellyel szemben az új világ új művészetét, a szocialista realista színházkultúrát meg kívánták teremteni. „Operett diskurzus”-ról persze nemcsak 1949 után beszélhetünk, de az e hagyománynak tulajdonított jó és rossz tulajdonságok soha nem kapcsolódtak olyan közvetlenül a politikához, mint az 1949–1956-os időszakban.

ÉRTELMEZÉSI KERETEK

„Kitalált” kontra „régi hagyomány” – Eric J. Hobsbawm

Abból a feltételezésből indulok ki, hogy a magyar operett 1949-ben útjára indított eredetmítosza („ókori mimus-színházból” való származtatása) eklatáns példája a Hobsbawm-i „kitalált tradíció” fogalom azon sajátosságának, hogy az újító kulturális gyakorlatformákhoz sok esetben még a múltat, pontosabban egy kiválasztott

múlttal való folytonosságot is „meg kellett teremteni." Egy „kitalált tradícióhoz" rendelt új eredetmítosz célja egyfelől a legitimáció, másfelől a régi tradíció diszkreditálása volt. „Kitalált hagyományként" határozom meg az 1949-ben kötelezően eszményítendő modellként a színházi szakma és a közönség elé állított szovjet, szocialista realista operettet, melynek a „régi hagyományt," a Monarchia operettből kinövő, két háború közti pesti bulvárműfajt kellett (volna) felváltania. Hobsbawm a *The Invention of Tradition* című, általa és Terence Ranger által szerkesztett tanulmánykötet bevezetőjében a hagyományok kitalálásának – különösen a nemzetállamok kialakulásának korára jellemző – gyakorlatát abból a hatalmi szükségletből eredezteti, hogy jelentős társadalmi, politikai átalakulásokat követően az új elitnek szüksége van uralmát legitimáló reprezentációs formákra. Arra is rámutat, hogy egy „kitalált tradíció" felbukkanásának oka nem feltétlenül a „régi tradíció" hiánya.

> Utalhatunk arra, hogy a hagyományokat gyakran nem azért találták ki, mert a régi hagyományok már nem voltak elérhetők, vagy érvényesek, hanem mivel azokat szándékosan nem kívánták többé használni vagy adaptálni. (Hobsbawm 1983: 8)

A „kitalált hagyomány" tehát a társadalmi gyakorlat egyik operatív eszköze. Célja, hogy a „régi hagyománytól" eltérő értékrendet jelenítsen meg, változatos reprezentációs formák – ünnepek, emlékművek stb. – segítségével. A hatalomra jutó új rendszerek gyakran e kitalált tradíciók szimbolikus nyelvén, egy társadalomképük és elitjük propagálására konstruált alternatív múlt hirtelen „felfedezésével" üzenik meg a társadalomnak a közelmúlttal való szakítás elkerülhetetlenségét. S ha a végbement markáns irányváltás nem belső fejlődés eredménye, hanem geopolitikai okok, például katonai megszállás miatt következik be – ahogy ez Magyarországon történt 1945 után – akkor a „kitalált tradíciók" még szükségesebbek az új értékrendben járatlan társadalom indoktrinálására, ahogy arra Hobsbawm is rámutat.

> Világos, hogy sok politikai intézmény, ideológiai mozgalom és csoport – a nacionalizmusban is – olyannyira előzmény nélküli volt, hogy ehhez még a történeti folytonosságát is ki kellett találni, például egy történeti folytonosságon túli ősi múlt megteremtésével, fél-fikcióval […] vagy hamisítással. (Hobsbawm 1983: 7)

Feltételezésem szerint tehát a szovjet mintájú értékrend és művészetkoncepció magyar társadalomra erőltetésének egyik eszköze volt az operettre vonatkozó „kitalált tradíció," mely a népszerű tömegkultúra műfaj kisajátításával próbálta gyorsítani az „átnevelést." Korántsem az operett volt persze az egyetlen terület, ahol ez idő tájt „kitalált tradíció," s ezen belül új eredetmítosz fogalmazódott meg. Ennek vizsgálatát azonban a műfaj tömegkultúrabeli súlya különösen indokolttá teszi. S mivel az új operett eredetmítoszhoz kapcsolódó diskurzusokban a két

háború közti magyar színházi tömegkultúra folytathatósága egészében kérdőjeleződött meg, ideje megvizsgálni eme elmarasztaló ítélet helytállóságát.

A szoc. reál. és a populáris kultúra – Borys Groys

Borys Groys, a szovjet avantgárd képzőművészettel foglalkozó tudós koncepciója segítségével közelebb juthatunk az operettnek a szocialista realizmusban tulajdonított ambivalens szerep megértéséhez. Annak belátásához, miként adódhatott esély e „polgári" műfaj – egy új eredetkoncepció segítségével történő – részleges rehabilitálására. Groys a zsdanovi szocialista realizmust a modernizmus egyik változatának tartja. Míg azonban a modern művészetben a központi, értékelvűnek beállított szembenállás magas kultúra és populáris kultúra között tételeződik, addig a szocialista realizmusban e szimbolikus határ a művészet szovjet, illetve nem/anti-szovjet jellege között húzódik. Ebből – illetve a műalkotások politikai eszközként való felhasználásának gyakorlatából – következően, a populáris kultúra egyes szegmenseinek „sorsa" a szocialista realizmus közegében nem volt eleve meghatározott. Átvették, használták amennyiben – a centrumban megfogalmazódó álláspont szerint – politikai hasznot hajthatott. Ebben az esetben – valós történeti kontextusától, társadalmi funkciójától függetlenül – a „progresszív" kategóriába sorolták. Ha azonban a populáris kultúra adott elemét az aktuális politikai célokkal össze nem egyeztethetőnek ítélték, akkor a „reakciós" skatulyába került, s mindent megtettek ellehetetlenítésére, illetve emléke eltörlésére.

> Csakhogy a szovjet és nem szovjet közötti ellentét egészen másként szerveződik, mint a klasszikus modernizmusban kialakult oppozíció a magas és az alacsony között. A szocialista realizmus a művészetek minden területén a megszokott hagyományos formákat, a tömegkultúra, a folklór stb. elemeit használja fel. Éppen ezért, az esztétikai elemzés tisztán formális szintjén lehetetlen megkülönböztetni attól, amit a modern kritika giccsnek tekint. A szocialista realizmus művészete és a hagyományos akadémizmus vagy a kommersz tömegművészet közötti különbség a kész művészeti eljárások és formák sajátos, a normálistól élesen eltérő kontextuális használatában érhető tetten. A szocialista realizmus nem egyszerűen az emberek tetszésére apellál, nem a tömegízlés kiszolgálására törekszik, hanem a művészeti eljárásokat és formákat olyan propaganda eszközeivé teszi, amelynek célja egy történelmileg eredeti, tradicionális előképekkel nem rendelkező társadalom teljes mértékben modern ideálja. E művészet különleges sajátossága tehát nem formális esztétikai meghatározottságú, hanem a formával való kontextuális bánásmód eredménye. (Groys 1977: 28)

Feltevésem szerint a magas- és a populáris kultúra közti különbségtétel hiánya biztosított némi „túlélési" esélyt a pesti operett számára a szocialista realizmusban. A Gáspár Margit nevéhez köthető kitalált tradíció és új eredetkoncepció felfogható eme „normálistól élesen eltérő kontextuális használat" intellektuális

feltételei megteremtésének. Az operett, e logika alapján, polgári múltja ellenére fennmaradhat, ha művészi eszköztára (zene, tánc humor) segítségével képes az új társadalmi utópia szolgálatára. De – mivel a színházi iparból kinőtt, tehát „burzsoá", következésképpen „reakciós" műfajról van szó – állandóan fenyeget eltörlésének veszélye is. A Gáspár-féle *Operett* brosúra retorikai alapsémája így nem véletlenül illeszkedik a „haladó" kontra „reakciós" egyenlő „művészet" kontra „giccs" dichotómiába.

Gyarmati diskurzusok és ellendiskurzusok – Hans-Jürgen Lüsebrink

Az operettet az ókori mimus-játékból származtató eredetmítosszal foglalkozó diskurzus értelmezésekor figyelembe veendő, hogy a pártállami rendszer megszilárdulása után nyilvánossághoz kizárólag hivatalos, vagy a hivatalosság által tolerált vélemények juthattak. Így a régi operett hagyomány képviselői csak korlátozottan, a szocialista realizmus toposz- és retorikai tabuinak betartásával kapcsolódhattak az operett eredetéről szóló új koncepció vitájába. E diskurzus folyamatszerű alakulásának vizsgálatához párhuzamként kívánkozik Hans-Jürgen Lüsebrink *La conquête de l'espace public colonial: prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse* című könyve, melyben egy hasonlóan radikális társadalmi átalakulás újságcikkekben való kifejeződését elemzi. Pontosabban azt a folyamatot, hogy egyes afrikai országok sajtójában – a gyarmatosítás következményeként – miként vált először példává, új identifikációs mintává a francia kulturális és társadalmi modell, s miként jelent meg – ezzel párhuzamosan – negatív színben a saját hagyomány. Lüsebrink tehát a gyarmatosítás interkulturális dimenzióját vizsgálja, s ennek során egy ellenirányú folyamatot is konstatál. Nevezetesen, hogy a kezdetben kizárólag a centrumból a periféria irányába ható kulturális befolyás iránya idővel miként módosul, a cikkekben miként ötvöződnek a francia és a helyi kultúra elemei, milyen interkulturális modellek alakulnak ki; hogyan keveredik tehát a két perspektíva. Majd, következő fázisként – a továbbra is fennálló politikai, kulturális, adminisztratív alávetettség ellenére – miként jelenik meg az afrikai sajtóban az ellendiskurzus. Mégpedig, paradox módon, olyan cikkek formájában, melyekben a helyi frankofon értelmiség – épp a francia modellből átvett retorikai panelek segítségével – immár partizánharcot folytat a gyarmati centrumból származó kulturális hatások ellen.

E paradigma az általunk vizsgált problémára annyiban érvényes, hogy Magyarországon a szovjet gyarmatosítás folyományaképp – az 1949. május 15-i választások után –. bekövetkező kommunista hatalomátvétel, s a színházak május 22-i államosítása lényegében egybeesett. Az nem kérdés, hogy a régi ideálokat viharos gyorsasággal felváltó szovjet hősgaléria itt is rögvest megjelent a társadalom és a kultúra minden területén. Arra azonban az új operett eredetmítosz „sikerével"

kapcsolatban is kereshetünk majd választ, hogy felbukkant-e az általunk vizsgált részterületen ellendiskurzus. Tehát hogy – a hiányzó szólás- és sajtószabadság körülményei közt – az 1949–1956-os időszakban szakma és kritika merészelt-e kételyeket megfogalmazni az új operett-ideológiával szemben?

AZ EREDETMÍTOSZ

Az új eredetmítosz felbukkanása

Az államosítás után a Fővárosi Operettszínház felügyelete az 1934-től a Szovjetunióban élő, 1945 előtt a Komintern munkatársaként dolgozó Révai József miniszter irányítása alatt álló Népművelésügyi Minisztériumhoz kerül. A hagyományváltás imperativusa már abban megmutatkozik, hogy a korábbi, a pesti operett iparban otthonos zeneszerző igazgatót, Fényes Szabolcsot „természetesen" nem bízzák meg az államosított teátrum vezetésével. Helyére az e kulturális mezőhöz közvetlenül nem kötődő Gáspár Margit újságírót, színpadi szerzőt nevezik ki. Nos, Gáspár nemcsak az operett gyakorlat gyökeres, szovjet minta alapján történő átformálásában, s az új, „szocialista" operett verziók termelésének megszervezésében érdekelt és aktív, hanem tőle származik, vagy általa inspirált az 1949–1956-os időszakban elburjánzó „operett diskurzus" jó része is. Ezen belül indítja el az operett ókori mimusjátékból való származtatásának paradigmáját, mely búvópatakként a hatvanas évekig feltűnik. Gáspár eme koncepcióját nemcsak elterjedtsége, áthallásos és szofisztikált jellege teszi vizsgálatra érdemessé, hanem eredetisége is, hisz tucatjával idézhetnénk a vizsgált időszakból olyan példákat, melyek a Lüsenbrink által bemutatott „gyarmati retorika" logikája szerint, pusztán a szovjet operettek másolásának imperativusát szajkózzák. Eme konvencionális, nem operett specifikus diskurzus-panelre példa a *Színház és Mozi* című hetilap 1950. május 14-i számában megjelent „kritika", mely a reakciós múlt támadásának fő-projektjébe ágyazva, a népügyészek megfélemlítő stílusában pocskondiázza a magyar operett hagyományt, miközben a szovjet operett nagyszerűségének magyarázatát a szoc. reál. agitatív- és nevelő funkció leplezetlen képviseletében véli megtalálni.

> Dunajevszkijnek ez a Sztálin-díjas operettje gyökeresen forradalmasítja az operett ásatag, avult műfaját. A polgári operett haldoklása a szemünk előtt folyt le, az érzelmi tartalom a giccs posványába hullt, az érzelgős, nyálkás, lapos, kispolgári zenei szószt az amerikai jazz idegkábító vitustánca váltotta fel, haláltánc egy felbomló társadalom felett. […] Az új szovjet operett a […] valóság felé fordul […] nagyképűség nélkül nevel és a legtisztább emberi érzelmeket kelti fel a szórakoztatás játékos eszközeivel.[4]

[4] Tóth Dénes: Szabad szél. Dunajevszkij nagyoperettjének bemutatója. *Színház és Mozi* 1950. május 14.: 5.

Kérdezhetnénk, a Gáspár-féle *Operett* brosúrában felvázolt eredetmítosz mivel több ennél? Nos, például abban, hogy a múlt biztonságos távolába vesző mimus operettnek tulajdonított vonások megfelelnek mind a modern zenés színház, mind a zsdanovi szoc. reál. támasztotta műfaji és ideológiai követelményeknek, miközben példásan szemben állnak az átkosan népszerű pesti bulvár-operett jellegzetességeivel. Argumentációjának a régi hagyomány tagadására épített bizonyítását Gáspár egy deduktív érvformának, egy kategorikus szillogizmusnak műve alapjává tételével véli elérhetőnek, melynek (nem helytálló) konklúzióját a következőképpen fogalmazza meg:

> […] *ami világnézetileg reakciós szellemű, az egyúttal művészileg is rossz és zsákutcába viszi a maga műfaját.* Ez történt az operettel. Giccsbe fulladt, formalista zsákutcába rekedt, mert megtagadta saját műfajának alaptörvényeit és ezáltal letért a haladás főútvonaláról. (Kiemelés a szerzőtől. Gáspár 1949: 6)

Funkcionálisan tehát az új eredetkoncepció mintha épp a közelmúlt pesti operett öröksége diszkreditálásának „tudományos" érvekkel való alátámasztására jött volna létre. A brosúra stílusára általában is egyfajta „népművelői" hangvétel jellemző, mely a modernizációs lendülethez illő, meglepően újnak tűnő, ugyanakkor forrásokkal alá nem támasztott „tudományos eredményekkel" törekszik megtámogatni az operett műfaj eredetének revízióját. A mimus operettről a jelennek címzett politikai utalások nyelvén szóló szöveg – mellesleg – magától értetődőnek kívánja láttatni azt az új gyakorlatot is, miszerint a hatalmi központnak joga és lehetősége van a színpadi szórakoztatás tartalmának és formájának meghatározására. Mégpedig egy esztétikainak beállított politikai kritérium-rendszerre alapozva. Gáspár vitathatatlan tényként kezeli a dialektikus materialista történelemfelfogás alkalmazhatóságát az operett fejlődésére. Eme analógia értelmében, a mimus operett még középkori transzformációiban (vásári színjátszás, commedia dell'arte) is „haladó" maradt: az elnyomottak műfaja, a gazdagok, papok szorgalmas gúnyolója. A kapitalizmustól kezdődően azonban, azáltal, hogy a polgárság kisajátította, Gáspár szerint az operett letért a jó, tehát a „népi" útról. Így a két háború közti színházi iparban kimunkált verzió, bármennyire magáénak is érezte azt a közönség, a szerző felfogása szerint nem része a magyar operett valós hagyományának, hanem esztétikai (giccs) és politikai (reakciós) tévút. E diagnózis után a javasolt terápia a gyökeres műfaji reform. Az új, esztétikailag és politikailag korrekt operettek megszületéséig pedig – s ennyiben a szerző alkalmazkodik a korabeli domináns diskurzushoz – a szovjet operettek mutatják majd a „haladó" mimus örökség felé vezető utat. A kitalált hagyomány osztályharcos karakterét, mely egyben az új műfaji kánon vezérelve is, Gáspár a következő sajátosságokkal jellemzi:

> A mimus színház történetírói mint történeti tényt jegyezték fel, hogy a mimus mindenkor az elnyomottak pártján volt az elnyomókkal szemben. Forradalmi merészséggel gúnyolta ki a földi hatalmasokat. A *„király”* a *„zsarnok”* a mimusjáték legtöbbet szemen köpködött bárgyú gonosz figurája volt. A mimus pellengérre állította az embertelen rabszolgatartót, kinek eszén a játék során mindig túljárt a rabszolga. Kigúnyolta a római császárság idején a nép zsírján élősködő oligarchákat és jóval később már a kereszténység korában, Bizáncban a dölyfös egyházi méltóságokat, a jámborság szemforgató vámszedőit. Fütyült az egyházi átokra amellyel sújtották, mint ahogy nem félt régebben a pogány korban az olimposzi istenek haragjától sem, akiket éppen olyan csúfondáros formában vitt színre, akárcsak késői unokája Offenbach. A mimikus színjáték kialakulása és Offenbach műveinek megszületése közt több mint 2000 év telt el. Mégis: ha analizáljuk az *„ókor operettjét”* és a legújabb kor zseniális mimus alkotójának műveit, ugyanazokat az alaptulajdonságokat ismerjük fel bennük. Melyek hát ezek a jellemvonások az életerős zenés mókás műfajnak ezek az alapadottságai?
> 1 *A valóság helyes meglátása és lényegének ábrázolása tipikus alakokon, tipikus helyzeteken keresztül a realizmus.*
> 2 *A harsány »mimikus hahotában« megnyilvánuló társadalomkritika a szatirikus hajlam.*
> 3 *A dalolva táncolva tomboló dionizoszi jókedv, a féktelen életöröm az optimizmus.*
> Mindebből logikusan következik viszont az is, hogy *az olyan operett, amelyből hiányzik a három alapvonás, az a műfaj lényegétől idegen,* tehát művészietlen, giccses. (Kiemelés a szerzőtől. Gáspár 1949: 4–5)

Mi volt a szerző célja eme, a színháztörténeti tényekre fittyet hányó eredettörténettel? Egyfelől egy új színház-esztétikai érvelésmód meghonosítása: a kibékíthetetlen – mivel osztályharc alapú – ellentétekben fogalmazó szemléletmód elterjesztése. Az eredetmítosz emellett jogcímet kíván teremteni a régi hagyomány egyes elemei, elsősorban a librettók szabad átszabásához. Esztétikai és politikai szempontok (premisszák) problémátlannak jelzett összekapcsolásával, s a belőlük levont politikai konklúziók érvényesnek és helytállónak deklarálásával – az operettre vonatkozóan – Gáspár azt az új alkotói és kritikai kánont fogalmazza meg, mely, legalábbis hivatalosan, 1989-ig érvényben marad.

Fontos azonban annak tudatosítása is, hogy e „kitalált hagyomány,” illetve a hozzá gyártott alternatív eredettörténet propagálásával Gáspár kétfrontos harcot is vív, védekezik is a használhatatlannak ítélt „polgári” műfajokat eltörölni vágyó hatalmi szándék ellen. Az új eredetkoncepcióval Gáspár tehát nemcsak a múltat kívánta „végképp eltörölni”, ahhoz elég lett volna a szovjet operettművészetnek tett szimpla hűségnyilatkozat is. Ehelyett olyan, a korabeli diskurzusrendbe illeszkedő érvelésmódot használt, melynek segítségével a két háború közti hagyomány egyes, általa értékesnek, illetve, a megkonstruálandó új műfaj számára hasznosnak tartott képviselői átmenthetők a szocialista operett projektbe. Éppen a biztonságosan távoli mimusjátékhoz való – esztétikai alapozású – rokonítás által. E kiválasztott múlt-szelettel való kontinuitás megteremtésével

Gáspár cáfolni igyekezett egy a korban domináns, az alábbi premisszákra épülő univerzális kategorikus szillogizmus formájában megfogalmazódó állítást, mely szerint ami polgári: az reakciós. Az operett polgári műfaj. A levonandó konklúzió az lett volna, hogy az operett *ab ovo* reakciós (a társadalom globális átalakításának tervével nem összeegyeztethető), így a proletárállamban kultiválható műfajok közül száműzendő. Gáspár ezzel szemben új, de szintén a marxizmus-leninizmusba illeszthető retorikai képletet ajánlott. Ennek premisszái: a mimus operett (és annak műfaji öröksége) haladó és művészileg értékes. A kapitalista operett reakciós és giccses, tehát művészileg is értéktelen. Konklúzióként ő nem az operettnek a kánonból való kiiktatását, hanem a mimus-hagyományhoz való visszatérítését javasolja.

Miért volt szükséges ez az alternatíva? Elsősorban mivel – az eredetmítosz mimusai által biztosított legitimációt nélkülözve – Gáspár nem jelenthette volna ki, hogy a mindig elegáns és frivol Honthy és a csokornyakkendős Latabár már eddig is szocialista realista stílusban szórakoztatta a pesti publikumot, csak ennek egyik fél sem volt tudatában. A korban adekvátnak hangzó átkontextualizálás, szimbolikus kulturális kisajátítás nélkül a pesti bulvár nem (szocialista) realista stílusban játszó sztárjainak valószínűleg búcsúznia kellett volna a színpadtól, ha ortodox módon alkalmazzák rájuk a Sztanyiszlavszkij módszer lélektani hitelesség követelményét. A Fővárosi Operettszínház igazgatónője tehát a kitalált eredetmítoszba installálva – mondhatni „mimusítva" – rehabilitálta a pesti flaszter modernizációs terveihez szükségesnek látszó sztárjait.

> Hiszen az operett színészek ősei, a mimusok alkotó típusú emberábrázolók, hallatlan testi ügyességű táncosok, kiváló énekesek, akrobaták és szemfényvesztők voltak egy személyben. […] Nem véletlen, hogy például Honthy Hanna évtizedek óta verhetetlenül tartja a „primadonna assoluta" rangját, amelyet operaénekesnőből lett primadonnák, táncosnőből lett primadonnák, prózai színésznőből lett primadonnák hiába próbálnak tőle elragadni. Mert ő mindez egy személyben és még mindennek a tetejébe zseniális női bohóc is. Vagyis igazi mima, a szó legősibb értelmében. Mint ahogy jellegzetes mimusbohóc Latabár Kálmán. Ezt az őseredeti tehetséget a kritika „nem tudja hová tenni." A legkényelmesebb megoldás kézlegyintéssel elintézni, és azt mondani rá: „clown". Valóban találó a meghatározás, de kézlegyintés nélkül, mert hiszen ez a legnagyobb dicséret, amelyet egy bizonyos típusú operett komikusra mondhatunk. A „Mimus-clown" az ősi mókák egyik fontos figurája volt. Latabár valószínűtlenül szegletes mozdulatait, mintha ó-itáliai vázák „stupidus" figuráitól leste volna el, vásott rögtönzőkedvét pedig a Commedia dell'arte bohócaitól. (Gáspár 1949: 11–12)

A Gáspár nyújtotta ókori „diszkurzív-védőháló" azonban igencsak lukacsos volt, nem vonatkozott a két háború közti pesti operett kultúra egészére, az abban működő mesteremberek zömére. Kiterjedt azonban egyes, zeneileg igényesnek ítélt Monarchia operettekre, elsősorban Kálmán és Lehár műveire, persze csak bizonyos (librettójuk kötelező megváltoztatására vonatkozó) feltételek betartása

mellett. Gáspár olyan érvelésmódot törekedett találni, mellyel „beprotezsálhatta" ezeket az operetteket a vitatott, de nem eltörlendő örökség kategóriájába. Ennek érdekében, a zene, szöveg, tánc, humor egyenrangúságára és együtthatására épülő műfaj esetében kevéssé meggyőző módon előtérbe helyezte az egyik hatáselemet. Szembeállította az operettek „haladó" (tehát elfogadhatónak ítélt) muzsikáját, „reakciós" librettójukkal. Megoldásként, nem meglepő módon, a Groys által a szocialista realizmusra jellemzőnek tartott „nem szokványos használatot," a hatásos, optimista zenéhez új szöveg kapcsolását javasolta.

> Azért fél-remekművek ezek, mert zenéjük a jó operett hagyományok nyomán jár, de szövegük bárgyú, hazug vagy értéktelen. Ezek a fél-remekművek megérdemelnék, hogy eredeti giccs-szövegüket félredobva, zenéjükhöz új librettó készüljön, mert eredeti szövegük csak ott nem ártalmas, ahol – mint például a Szovjetunióban – tisztán mesének hatnak, groteszk vagy épp szatirikus mesének. Nem úgy nálunk, ahol ezeknek a meséknek közvetlen politikai előzményei vannak és ezért hatásuk egészségtelen. (Gáspár 1949: 8)

Gáspár eme – az operettet a komplex műalkotás szférájából az agitáció hétköznapi kommunikációs helyzetébe átkormányozni kívánó javaslata – aktuálpolitikai célokat is szolgált. Például, mikor indokolni törekszik azt a nyilvánvaló ellentmondást, miért játszhatják a Szovjetunióban a *Csárdáskirálynő*t eredeti szöveggel, s miért okozna ugyanez jóvátehetetlen kárt Magyarországon. Körmönfont argumentációja szerint a szovjet emberek annyira fejlett tudatuknak, hogy nekik meg se kottyan az orfeumromantika. Ők immunisak az operett ideológiai üzenete ellen, mely azonban veszélyes lenne a nemrég még orfeumba járó pesti publikum számára. Aktuálpolitikai célt szolgál, s az 1949–1952-es időszak „fő-vonalába" illeszkedik az a beállítás is, mely a bulvárszínházat a megtagadandó közelmúlt, a Horthy-korszak politikai eszközeként jeleníti meg, „történeti" érvet szolgáltatva ezzel a domináns színházi örökség legitim hagyományból való kiiktatásához. (Az emlékezet eltörlésének munkáját majd a politikai végzi el, jó néhány két háború közti darab, szerző, színész államosított színházi struktúrából való kirekesztésével.) Miközben tehát, épp Gáspár fáradozik azon, hogy „ideológiai fegyvert kovácsoljon" az operettből, a magánszínházi gyakorlatba a legritkábban beavatkozó Horthy adminisztrációnak rója fel ezt a szándékot:

> Rámutattunk már: a tőkés mecénást nem csupán rossz ízlése vezette, mikor az operett lényegét meghamisította, hanem politikai ösztöne is. Lukács György írja, hogy a giccs, mint társadalmi hazugság, fontos ideológiai fegyver a burzsoázia kezében. Hozzátehetjük, az operett giccs minden másnál alkalmasabbnak bizonyult arra, hogy ideológiai fegyverként használják. Nézzük ezzel kapcsolatban a Horthy-korszak magyar operett színpadának tapasztalatait. Itt az operett-giccs gyakran közvetlen propagandaeszközként is működött, mint például a második világháborút megelőző évek előbb csak soviniszta, majd nyíltan háborúra uszító tákolmányaiban. (Gáspár 1949: 8)

Ezután vitriolos kritikával illeti az operett szüzsékben kétségtelenül fellelhető feudális és kapitalista giccs toposzokat, miközben megfeledkezni látszik e két háború közti darabok előadását meghatározó iróniáról, a poénokra épített nyelvi humorról, a hangsúlyosan nem realista játékmódról. Mindazokról az operettet összetett művészi formává tevő – nem imitatív elemekről tehát, melyek révén a befogadók a nosztalgikus, édes-bús történeteket általában nem értelmezték hétköznapi sorsukra alkalmazható életreceptekként.

Gáspár az elkerülhetetlennek deklarált műfaji „újjászületés" magától értetődő ihletőjeként a magyar operettnél rövidebb múlttal és kisebb nemzetközi reputációval rendelkező szovjet operettet nevezi meg. E „vissza a tiszta forráshoz" jelszóval egy nem létező, vagy legjobb indulattal is csak kialakulóban lévőnek nevezhető hagyomány alá rendeli a markáns helyi tradíciót.

> Vissza kell vezetni a félresiklott operettet arra az útvonalra, amelyen, mint „zenés-mókás műfaj" 2000 éven át haladt. Vissza kell vezetni természetes mecénásához, a néphez, hogy ismét a „nép életéből vehessen és a népnek adhasson" (Sztalin). […] Előttünk a példa: a Szovjetunió, ahol az operett hihetetlen népszerűségnek örvend. […] Mert a Szovjetunióban az operett már rátalált önmagára és rátalált a népre. Ez a kettős találkozás borította olyan hallatlanul gazdag virágzásba a szovjet operett kultúrát. (Gáspár 1949: 10)

Mellesleg, a szovjet operett kultúra nem virágzott, az új – agitatív realista – zenés színház válsága folyamatos volt. Ez, paradox módon épp azokból az eszmeiművészi iránymutatónak szánt szovjet „szakcikkekből" derül ki, melyeket Gáspár sürgetésére fordíttattak le, és jelentettek meg az 1949 után elburjánzó operett diskurzus részeként.

Az eredetmítosz sorsa

Gáspár tehát nem utasította el dacosan az operett műfajjal szembeszegezett vádakat, de nem volt passzív végrehajtója sem a Révai-féle művészetpolitikai irányítás agresszív követeléseinek. Középutas álláspontja megerősítése érdekében lázas tevékenységbe kezdett, mely kiterjedt a színészképzésre, az operett-dramaturgia reformjára, új, a színházi iparhoz nem kötődő szerzők megnyerésére. Arra is maradt energiája, hogy az új eredetmítoszt a szocialista korszakban kialakult intézményi formák (értekezletek, gyűlések, szakmai népszerűsítő kiadványok) segítségével folyamatosan napirenden tartsa. Az alábbiakban azt jelzem, hogy 1949 és 1953 között miként és milyen okokból „íródott tovább" a Gáspár-féle eredetkoncepció.

A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján 1951-ben Nádasdy Kálmán, a kor tekintélyes rendezője, az operettről szólván, lényegében megismételte a Gáspár-féle fejlődésrajzot, de a görög eredetnél nagyobb hangsúlyt tett a „népi gyökerekre."

> Igazi népi műfaj, mind eredetét, mind a széles rétegekre gyakorolt hatását illetőleg. Ősei a vaskos középkori népi tréfák, a folklór zenés alkotásai, a táncnak, a dalnak, a versnek csúfondáros kedvből fakadó, féktelen vidámságú farsangi ünnepe. A múlt század francia operettje a pásztorjátékokból és vásári komédiákból fejlődött s az arisztokrácia kigúnyolása volt egyik fő témája. Persze, ahogy a francia forradalom haladó polgársága egyre reakciósabbá kezdett válni, álforradalmi és kétkulacsos magatartásával az operettet is magával rántotta. Igazi plebejus ízei csak a zseniális Offenbach forradalmi ritmusaiban és csúfolódó zenéjében maradtak meg, szövegei már többnyire egyfajta tipikus polgári anarchia bomlási termékei. Ez az elkorcsosulási folyamat az operett szöveg műfajában egészen napjainkig tartott, s még olyan hatalmas népi tehetségeket is, mint a magyar Lehár Ferenc rossz szövegkönyvei révén már-már elzár a szocializmus kultúrájától. A szovjet operett megjelenése színpadjainkon itt is meghozta a döntő fordulatot: a *Szabad szél,* a *Dohányon vett kapitány,* s a *Havasi kürt* forradalmi romantikája felszabadította szerzőinket a polgári operettdramaturgia szellemi bilincseitől.[5]

Ugyanezen a nyilvános szakmai fórumon Gáspár – a szovjet színházelmélet eredményeire hivatkozva – szintén finomított koncepcióján. Az ókori eredet helyett ő is – a korabeli hivatalos diskurzushoz jobban illő – „népi származást" hangsúlyozta. A magyar operett polgári hagyományát pedig már nem globálisan elvetendőnek, hanem kompetens döntéshozók által haladóra és reakciósra oszthatónak vélte. (Eme osztályozás tulajdonképpen a Groys által jelzett „felhasználható" és kitörlendő kategóriáinak felel meg.)

> […] a szovjet operettdramaturgia is egyre nyomatékosabban hangoztatja a fejlődés bizonyos szakaszában operettnek keresztelt könnyű műfaj népi eredetét. […] Jeremin […] rámutat, hogy a szovjet operett, vagy ahogyan újabban szívesebben nevezik, a szovjet zenés komédia, mintegy újjászületése ezeknek a népi forrásoknak, természetesen új, és összehasonlíthatatlanul magasabb fokon. Mindez távolról sem jelenti azt, hogy tagadjuk kulturális örökségünket, az operett haladó polgári hagyományait, de már Nádasdy Kálmán rámutatott arra, hogy az operett klasszikusainak műveiben éppen az az időtálló, ami bennük népi eredetű.[6]

A kitalált hagyomány meggyökereztetése, s ami ezzel egyet jelentett, a régi hagyomány gyengítése, kritikája új szakmai, népszerű-tudományos kiadványok segítségével is zajlott. 1950-ben indult a *Színház- és Filmművészet,* a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség folyóirata, melyben a háború előtti kedvcsináló vagy a produkciót lerántó kritikáktól elütő, műalkotásoknak kijáró tanulmányokban elemezték a szocialista operetteket, s előadásaikat. 1951-től volt olvasható a *Színházi tájékoztató a Szovjetunió és a népi demokráciák sajtójából,* melyben szintén közöltek operettel kapcsolatos írásokat, bár a mimusjáték eredetet alátámasztó cikket nem is találunk közöttük. A Fővárosi Operettszínház igazgatónője is gyakran írt az immár folyamatban lévő operett reformról, s arról is gondoskodott,

[5] *Színház- és Filmművészet,* 1951. 13–14: 521.

[6] *Színház- és Filmművészet,* 1951. 13–14: 544–545.

hogy színháza tagjai[7] nyilatkozataikban szintén napirenden tartsák a kérdést. E célból Gáspár „Merre tart a vidám műfaj?" címmel vitát is kezdeményezett; a *Színház- és Filmművészet* hasábjain folyó eszmecserével is növelendő az egykori bulvárműfaj presztízsét.[8] Nem szűnt meg erőfeszítéseket tenni a – korábban a magyar színpadokon ismeretlen – szovjet operettek megkedveltetése érdekében sem. E propagandamunkát azonban megint csak „kétkulacsos" módon végezte. Mikor Miljutyin szovjet zeneszerző 1953-ban megnézte és véleményezte a Fővárosi Operettszínház produkcióit, Gáspár nem(csak) azért publikált naplót e látogatás eseményeiről, mert buzgó pártaktivista volt. Hanem a célból is, hogy a szovjet operett szerző elismeréseivel támogathassa meg saját dramaturgiai, műsorpolitikai elképzeléseit. Bevezetésként Gáspár rámutat a moszkvai és a pesti operett irányvonal közti kapcsolatra, jelezve ugyanakkor, hogy Pesten e területen is Moszkvából várják az irányítást.

> Miljutyin elvtárs azzal kezdte a beszélgetést, hogy már régi ismerősének érzi a színház kollektíváját, mert tudja, hogy állandó kapcsolatban állunk a Moszkvai Operettszínházzal és Tumanov elvtárssal, a kiváló szovjet operett-rendezővel. Tudja, hogy a *Szabad szél* és a *Havasi kürt* előkészületei során többször telefonon kértünk tanácsot Tumanov elvtárstól. Egy ízben ott is állt mellette, miközben velünk beszélt. Átadta a színháznak Tumanov és Dunajevszkij elvtársak üdvözletét.[9]

Ilyen összhang mellett nem csoda, hogy Miljutyin is Gáspár álláspontját visszhangozza az operett reform lényegét (realista ábrázolásra törekvés) illetően.

> Amikor idejöttem, azt hittem, régi típusú operett előadást fogok látni, a bécsi operettjáték-hagyományok folytatását. Nagyon kellemes meglepetés ért, amikor felment a függöny, és mindjárt az első pillanatban a való élet levegőjét éreztem a színpadon. […] A színpadi kép realitását fokozta, hogy a rendezők (Mikó András és dr. Székely György) jóvoltából a színpadi tömeg szerves életet élt a darabban és nem csupán éneklő csoportként szerepelt.[10]

Jó taktikai érzékkel Gáspár még a Kálmán operettek „rehabilitálást" is Miljutyinnal „intézteti el."[11]Hisz a Népművelésügyi Minisztérium repertoárokról döntő

[7] Honthy Hanna: Az operettről. *Színház- és Filmművészet,* 1953. 2: 59.

[8] Gáspár vitafelhívására a következő reflexiók születtek. Sebestyén György: Merre tart a vidám műfaj? *Színház- és Filmművészet,* 1951. 15: 645–647; Gál Péter hozzászólása. *Színház- és Filmművészet,* 1952. 1: 23–25; Rátonyi Róbert hozzászólása. *Színház- és Filmművészet,* 1952. 2: 68–69; Lenkei Lajos hozzászólása. *Színház- és Filmművészet,* 1952. 2: 70–71; végül Gáspár Margit: Még egyszer az operettről, *Színház- és Filmművészet,* 1952. 5: 213–215.

[9] Gáspár Margit: Napló Miljutyin elvtárs látogatásáról. *Színház- és Filmművészet,* 1953. 4: 164.

[10] Uo.

[11] „Távozása előtt megkérdezte Miljutyin elvtárs, hogy láthatna-e nálunk Kálmán operettet is. Válaszomra, hogy csupán 3 évvel ezelőtt játszottuk a *Monmartrei ibolyá*t és jelenleg Kálmán-operettet ▸

kollégiumi értekezletein bizonyára nem hagyhatták figyelmen kívül Miljutyinnak a magyar operett hagyomány bátrabb „felhasználására" felszólító intését.

> Arra figyelmeztet bennünket, hogy a mi operett hagyományunk nemzeti érték és benyomása szerint van bizonyos hajlamunk arra, hogy ezt az értéket lebecsüljük. Pedig minden okunk megvan arra, hogy büszkék legyünk rá. Így folytatta. A Fővárosi Operettszínházban érződik Lehár és Kálmán zenei hagyományainak szelleme. Lehár és Kálmán a maguk műfajában kiváló alkotók. Világhírnevükre önök büszkék lehetnek. Részben nekik köszönhetik, hogy sokkal könnyebb helyzetben voltak, amikor megindították a harcot az új operettért, mint amilyenben mi voltunk annakidején. Oroszországban az operett műfaj a cári időkben nem fejlődött, az opera annál inkább. Az operettet a múltban innen kaptuk. A bécsi operettet, amely kezdeti korszakában még sok haladó elemet tartalmazott, nálunk, a múltban a cári burzsoázia és kereskedővilág ízléséhez alkalmazták. Éppen ezért, amikor jött a forradalom, a történelemformáló, nagy változás, az elfajzott operett műfajjal nem tudtunk mihez kezdeni. Szovjet operett tradíció nálunk nem alakult ki. Saját operett műfajunk előzményeit keresve, más hagyományokhoz fordultunk – így többek közt a vígoperához. Itt önöknél más a helyzet, mert vannak saját operett-hagyományaik.[12]

1953-ra tehát kiderült Gáspár (s az idézetből a korabeli olvasó) számára is, hogy az 1949-ben követendő példának állított szovjet operett hagyomány valójában nem is létezik. Ráadásul, bár az új kormányprogrammal, Rákosi időleges visszaszorulásával, Révai leváltásával, s némi enyhüléssel jellemezhető Nagy Imre-korszakban sem létezett szólás- és sajtószabadság, a szakma és a kritika egyes képviselői is egyre nyíltabban kritizálták a Gáspár-féle kitalált hagyományt, mégpedig immár a régi magyar operett tradíció perspektívájából.

ELLENDISKURZUS

Hazai ellendiskurzus

1953 és 1956 között, miként minden művészeti problémával kapcsolatban kifejtett vélemény, az operett eredetének kérdésében megfogalmazódó állásfoglalás is a korszak meghatározó politikai törésvonala mentén zajló küzdelem leképeződése volt. Míg Révai miniszterségére a szovjet modellhez való minél teljesebb alkalmazkodás megkövetelése volt jellemző, az új népművelésügyi miniszter, Darvas József hatalma korlátozottabb volt, s hivatali ideje első felében a színházi irányítás

▸ nem tartunk műsoron, azt a megjegyzést tette, hogy nem helyes, ha elhanyagoljuk saját műfaji hagyományainkat." (Uo.: 165)

[12] Uo.: 167.

centralizáltsága is oldódott. Az eredetmítoszt megkérdőjelező ellendiskurzus első nyilvános megfogalmazódása is Darvas minisztersége idejéhez, a Fővárosi Operettszínház államosításának ötödik évfordulóját ünneplő, 1954 decemberi ankéthoz köthető, mely a kitalált hagyomány működőképességével való számvetés is volt. A szónokoknak e fórumon reagálni kellett arra a zavarra is, amit a szocialistára hangolt librettójú, Gáspár erőfeszítései nyomán színpadra engedett Kálmán operett, a *Csárdáskirálynő* falrengető sikere váltott ki az 1954. november 12-i premiert követően. A nézők jegyekért indított rohama ugyanis alapjaiban kérdőjelezte meg a termelési operettek, az agitatív könnyű műfaj működőképességéről, befogadói elfogadottságáról dédelgetett álmokat.[13]

Az operett eredetmítoszának továbbvitele e fórumon a Fővárosi Operettszínház főrendezőjének, Székely Györgynek a feladata volt. Kiindulásként érzékeltette hallgatóival a műfaji reform legfőbb inspirálóját. Nevezetesen azt a veszélyt, hogy – miként ő nevezte – a „közvetlen hagyomány" (a két háború közti operett) politikai elutasítása miatt 1945 után felmerült a műfaj eltörlésének szándéka is. Mégpedig ama indoklással, hogy amennyiben „az egész operett tulajdonképpen a polgári világ kifejezésmódja volt, tehát ennek a világnak a lejártával együtt az egész operettet, mint a burzsoá művészettel összefüggő műfajt mindenütt le kell venni a napirendről."[14] Székely mindazonáltal kiáll a reformkoncepció s az eredetmítosz mellett, sőt annak alátámasztására újabb esztétikai, illetve magyar színháztörténeti érveket sorakoztat fel. Nem állítja többé antagonisztikusan szembe a régi és a kitalált tradíciót, de – miként az alábbi idézetből is kiderül – az utóbbi vonatkozásában bizonyítottnak véli a „sokkal értékesebb és sokkal távolabbi hagyományok" létezését.

> Az emberiség kultúrtörténetében kétfajta színházformát lehet megtalálni. Egyrészt az írásban rögzített, irodalmi jellegű és nagyon sokszor kőépületekhez kötött színházformát. Másrészt az írásban nem rögzített, kötetlen népi színjátszást, amelyben mindvégig megtálalható a zene, a szöveg és a tánc ősi egysége; amelynek a mondanivalója szatirikus és optimista, közérthető, realista a stílusa. Az, amit mi ma „operett"-nek nevezünk összefoglaló néven, ennek a második fajta színjátszásnak megnemesített mai formája.

[13] Ádám Ottó rendező a *Színház- és Filmművészet* 1955. szeptember–októberi számában, „Levél a Szövetség új vezetőségéhez" című cikkében e zajos sikerrel való őszinte szembenézést követelt. „A *Csárdáskirálynő* országos sikere azonban, az a hisztériával határos harc a jegyekért, amelynek tanúi voltunk és vagyunk, ez ténykérdés, ezen már vitatkozni nem lehet és ezt a rendkívül nagy sikert letagadni struccpolitika és vakság lenne […] úgy kell felfognunk, mint közönségünk nagy része ízlésének reális mércéjét. […] Kár lenne magunkat azzal áltatni, hogy a giccs, a szentimentalizmus, a hazug érzelgősség, az álromantika csak a kispolgári tömegek igénye, mert a számok nem ezt bizonyítják. […] Kevesebb ködösítés, kevesebb statisztikai szépítgetés és több fejtörés a javítás módját illetően, hasznosabb lenne." (Ádám 1955: 790)

[14] Az operett kérdéseiről. A fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én. In *Színházművészeti írások*. Budapest, 1955, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség. 12.

> Ezt a második fajta színjátszást – és erre nagyon sok példa van – az egész ismert történelmen keresztül üldözték a megvetett plebshez való közelsége miatt, népszerűsége miatt.[15]

Eme, a bizonyítás érdekében színháztörténetiről esztétikai szintre váltó okfejtésből Székely azt a Gáspáréhoz igen hasonló következtetést vonja le: a magyar operett akkor kapcsolódhat az értékesebbnek tételezett „sokkal régebbi" hagyományhoz, ha sikeres bulvár közelmúltjával szembefordulva, a szocialista realista esztétikai elvei szerint (felülről vezényelve) átalakul. Az eredetmítosz hitelét ama hosszú időtartamnak kellene kölcsönözni, mely e feltételezés szerint a mimusjátékoktól a katona- és TSZ-operettekig tart.

> Szinte töretlen ez az ív a 2 vagy 3000 – sőt, ha a kínai és indiai nyelvterületet is hozzávesszük – 5-6000 éven át, amely ezt a művészi hármas egységet megőrzi. Mindegyik műfaj képviselte az összművészet iránti népi igényt. Éppen ezért mindig műfaji jellegzetesség volt a sokoldalúság, a harsányság, a szélsőséges hatáselemek egymásmellettisége, a nagy tragédia és a nagy komédia közvetlen testvérisége és közvetlen egymásmellettisége, majdnem rokonsága, változatos megjelenési formája.[16]

Gáspár koncepcióját továbbfejlesztve, e kitalált hagyományhoz Székely „kiválasztja" az adekvátnak tekintett magyar színháztörténeti múltat is.

> Nem mi vagyunk az elsők, akik ezt most, az államosítás ötödik évében elmondjuk. Amikor Sziklay János 1884-ben megírta a magyar népszínmű történetet, akkor ő ezt a népi játékot szintén ugyanezen a vonalon eredeztette végig, ugyanígy építette fel a történelmi múltját. És Verő György, aki megírta a Népszínház történetét, mely szintén a magyar operettnek első igazi otthona volt, azzal kezdi a meséjét, hogy elmondja, hogy Aquincumban kik játszottak színházat és az aquincumi mimusoktól kezdve építi ki a magyarországi népi színjáték történetet.[17]

Pont a műsorról levehetetlen *Csárdáskirálynő* ijesztő sikere idején hangzik falsul az új eredetmítosz teoretikusának ama megállapítása, mely a közönség igényeként tünteti fel a „reform operettet," e leginkább politikai didaxissal terhelt tanmeseként definiálható műfajt.

> Tapasztalataink szerint mai közönségünk szintén nem elégszik meg kevesebbel. Nem elégíti ki egyfajta műfaj. Amikor tehát a hagyományokra hivatkozunk, akkor ezek a hagyományok azt követelik tőlünk, hogy a szűken vett és most már idézőjelben mondott klasszikus nagyoperett mellett ehhez a nagynépi színjátszáshoz tartozó színjáték típusokat is újra felelevenítsük. […] Tehát mi nemcsak egy közeli, hanem egy távolabbi hagyomány szélesebb alapjaira is támaszkodva szeretnénk magas eszmei színvonalú, nagyhatású vidám alkotásokat létrehozni.[18]

[15] Uo.: 13. [16] Uo.: 15. [17] Uo.: 15. [18] Uo.: 17.

A módosított eredetmítosz rendeltetése, a fenti idézet tanúsága szerint már nem a két hagyomány közti választás kikényszerítése, hanem a különféle interkulturális modelleket vegyítő darabok engedélyezésének igazolása. E műfaji pluralitásra a Fővárosi Operettszínháznak szüksége is volt. Hisz a reformverziókra, még a mesterségesen leszűkített operett kínálat ellenére is csak bizonyos praktikákkal – két háború közti bulvársztárok szerepeltetése, a szovjet vagy népi demokratikus alkotások erőteljes dramaturgiai átalakítása, helyi elváráshorizonthoz szabása – lehetett nézőket vadászni. Jelen volt 1949 és 1956 között az „árukapcsolás" közönségszervezési gyakorlata is: a nézőknek egy szocialista operettre is jegyet kellett váltaniuk ahhoz, hogy láthassák a vágyott *Csárdáskirálynő*t.

A jubileumi ankéton az ellendiskurzus elindítója egy mindkét hagyomány előadásformáiban gyakorlatot szerzett színész, Rátonyi Róbert volt, aki a maga bőrén tapasztalhatta a fenti teóriáktól igencsak eltérően alakuló befogadói reagálásokat.

> Első magyar operettként bemutattuk az *Aranycsillag*ot. Nem hiszem, hogy ebből az operettből egyetlenegy melódia is igényt tarthatott volna arra, hogy a közönség széles rétegei között elterjedjen, hogy a suszterinasok is fütyüljék.[…] Szent meggyőződésem volt akkor is és most is, hogy az operett zeneszerzők nem az írták, amit szerettek volna. Túl sok volt a szempont, a szempontból pedig soha nem lesz áradó melódia, nem lesz sláger.[19]

Ugyanezt, a szakma oldaláról immár nyíltan megnyilvánuló szkepszist képviselte Békeffi István, a *Csárdáskirálynő*t szocialistára átigazító egyik librettista, aki hozzászólásában demonstratíven elhatárolódott a tudományos stílustól, az eredetmítosztól, s provokatív egyszerűséggel, az egykori *Színházi Élet* modorában így fogalmazott:

> A színház 5 éves jubileuma alkalmából az operettre vonatkozólag kb. abban tudnám összefoglalni mondanivalómat, hogy az operettben hinni kell, ami – belátom – nem csekély követelmény egy felnőtt, komoly emberrel szemben. […] s amikor operettre gondolok, akkor ezen sosem a mimusokból kifejlődött, zenés, népi drámát értettem, hanem az operettet úgy, ahogy ma általában beszélünk erről. Én ugyanis az operettet sem lebecsülni, sem túlbecsülni nem szeretném.[20]

Békeffi elhatárolódik a műfaj állítólagos történelmi argumentumokra alapozott megújítási kényszerétől, s utal az új változatok élet(színpad)képtelenségére is:

> Néha olyan érzésem van, hogy az operettszínház valóban egy kicsit idegenkedve taszítja el magától mindazt, ami operettszerű. Ez nem helyes. Kissé felszabadultabban és bátrabban: operettet kell játszani. Nem minden operett a zenés népi drámából fejlődik, nem minden operett hangulatot lehet az operett történelemből levezetni. Egy kicsit mesének is kell tekinteni az operettet, vagyis az operettnek saját költészete, bája, köny-

[19] Uo.: 32. [20] Uo.: 36.

> nyűsége van. […] A színház további munkájáról azt akarom mondani, hogy az operett legyen nyugodtan operettszerű és vidám, könnyű és népszerű műfaj. Ettől természetesen még lehet nevelő is, mert hiszen a mesék is nevelnek, a mesék is oktatják valamire az embert.[21]

A jubileumi ankéton természetesen részt vett a Nagy Imre-korszak színház-politikai harcaiba jellemzően a „Rákosi-oldalon" bekapcsolódó igazgatónő is, aki a kritikus felvetésekre adott válaszaiból kikövetkeztethetően továbbra is meggyőződésesen hitt a radikális műfaji reform, s az eredetmítosz életképességében. Hozzászólásában nyilvánvalóvá teszi, a *Csárdáskirálynő* bombasikere ellenére sem partner a pesti operett hagyomány rehabilitációjában.

> Most pedig szeretnék Békeffi elvtársnak is válaszolni, aki azt mondotta, hogy hinni kell az operettben. Itt csak az a kérdés, hogyan higgyünk benne? Mi az operett alapvető, lényegében haladó vonásaiban hiszünk, de nem mindenben, ami az operettre az évszázadok során, mint salak rárakódott.[22]

Gáspár tehát a diktatúra nyomásának enyhültével sem módosít doktriner, egyszerre szocialista realista és modern zenés színházi álláspontján. Könnyebben ragaszkodhat koncepciójához – akár a nézők ellenében is – mint egy amerikai vagy francia reform ambíciójú értelmiségi, hisz állami támogatással működő színházában, bulvárszínházi konkurencia nélkül, elképzeléseinek életképessége vagy életképtelensége nem derült ki rögtön a kasszánál. Gáspár 1949-es koncepciója 1954-re csak annyiban változott, hogy a túl konkrét mimusjáték eredet, a körülhatárolatlanabb zenés népdráma forrássá szelídült. De az eredetmítosz továbbéltetésének kultúrpolitikai célja változatlan maradt, nevezetesen: a régi hagyomány pozícióinak gyöngítése, valamint a „valóban haladó hagyományok" s azok „helyes felhasználása" központi kijelölése gyakorlatának igazolása.

> Az a meggyőződésünk, hogy az operett a rögtönzéses vidám zenés népdráma egyik színpadi származéka. Ez a megállapítás azért fontos számunkra, mert ebből a színháztörténeti tényből lényeges következtetéseket vonhatunk le az operett valóban haladó hagyományaira és e hagyományok helyes felhasználására, továbbfejlesztésére vonatkozólag. Minden műfaj továbbfejlesztése csak úgy képzelhető el, hogy megvizsgáljuk, feltárjuk a műfaj múltját, kultúrtörténeti előzményeit, fejlődési vonalát és igyekszünk leszórni, ami e hagyományban ráhabarcsolódott, nem időálló ékítmény.[23]

Gáspár eme állítólagos ősiséget és népi eredetet szegezi szembe a műfaj alsóbbrendűségét újra egyre határozottabban felvető kritikai, szakmai véleményekkel is. (Utóbbiak időközben kiléptek a sematizmus szovjet/antiszovjet dichotómia szerint értékelő paradigmájából, s át-, illetve visszaléptek a hagyományos modernségben

[21] Uo.: 37. [22] Uo.: 70. [22] Uo.: 70.

„megszokott" elit kontra populáris művészet szembeállításba.) Íme Gáspár – a reform-operett többi művészeti ággal való egyenjogúsága mellett szóló – érvei:

> Az, hogy ez az egyetlen műfaj, amely hiánytalanul megőrizte a zene, a tánc, és a színészi dikció ősi egységét és teljes egyenrangúságát. Az, hogy ezzel a hármas egységével a zenés táncos, rögtönzéses szövegű népi játékok egyenes ágú színpadi leszármazottjaként jelenik meg előttünk. Az, hogy nem sokat emlegetett könnyűsége, vagy vélt igénytelensége miatt a legnépszerűbb, hanem mert jellegében, összetételében, hatóeszközeiben a legnépibb.[24]

Az igazgatónő e szakmai-politikai fórumon még 1954-ben is úgy lép fel, mint akinek a fenti eredetmítosz jogot ad arra, hogy – a befogadói, a szakmai s immár a kritikai ellenállással dacolva – a műfaj fejlődésirányát kijelölje. Ugyanakkor jövőképe plurálisabb szemléletű mint öt évvel azelőtt: immár a régi hagyomány is inspirációs forrásként jelenik meg benne, miközben a szovjet operett, mint másolandó példakép, nem szerepel többé.

> Meggyőződésünk, hogy – mint ahogy a múlt században a klasszikus operett a színpadra nemesedett *commedia dell'arte* és az opera kereszteződéséből jött létre –, úgy a ma és a holnap új operettje valamilyen módon a klasszikus operett és a nemes értelemben vett népszínmű kereszteződése lesz. A néptől elindult műfaj vissza fog térni megnemesedve, kiteljesedve a győzedelmes néphez. Meggyőződésünk szerint tehát a mi korszakunk új operettje „apjától", a népi színjátszástól örökli realizmusát és anyjától, a klasszikus operettől pedig a magas zenei igényt és az építés rafinériáját. Ez a meggyőződés azonban nem azt jelenti, hogy kizárólag ilyen természetű műveket kívánunk valamiféle lombikban előállítani. Az újat nem gyártják, az új születik.[25]

Gáspár a műfaj egyenjogúsítása érdekében további tudományos vitákat javasol[26] a témaválasztás, a zene, tánc és dráma egymáshoz való viszonya, a formalizmus az operett előadásban, a jelmezek realizmusa, az operett kritika, a tömeg színpadi szerepe, s a humor az operettben kérdéseiben.

[24] Uo.: 71.

[25] Uo.: 71.

[26] Politikai pozíciója erősségére utal, hogy javaslatát megint megfogadják, s a magyar színjátszás ünnepi hetén, 1955. június 20–27. között tartanak egy alapvetően az operett kérdéseivel foglalkozó zenei vitát, melynek rövidített jegyzőkönyve meg is jelenik. (*Zenei vita jegyzőkönyve. Rövidített jegyzőkönyv.* Budapest, 1955, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség.) Hogy a „kitalált tradíciót" elsősorban menedzselő Fővárosi Operettszínház álláspontja a kritikai és politikai támadások, az ellendiskurzus hatására sem változik alapvetően, azt jelzi e fórumon Várady László ama megfogalmazása, mely szerint: „Ezekben a műfajokban a nevelés és szórakoztatás egysége a feladat." (12.) Székely György az operett perifériára szorítása ellen tiltakozik, s a műfaj hitelvesztéséért újólag a kapitalizmust teszi felelőssé. „Igaz, elvesztették hitelüket *[az operettek – H. Gy.]*, ebben van igazság. Elvesztették, mert tartalmilag kizsigerelték őket, meghamisították őket. Különösen ▸

E terebélyesedő diskurzustömeg mindazonáltal kevéssé befolyásolta az operettek létrehozásának és befogadásának hosszabb távon alakuló folyamatait. A Nagy Imre-korszak kissé szabadabb repertoáralakítási gyakorlatának köszönhetően ugyanis kiviláglott, hogy a közönség – ha választási lehetősége van – előnyben részesíti a régi hagyomány operettjeit, pontosabban ezek adaptációit. 1954 és 1956 között eme erőteljes befogadói igény a finanszírozási gondokkal küzdő színházakban, a sajtó és a funkcionáriusok által kárhoztatott „operett dömpinget" eredményezett. A kor kulturális gyakorlatára és retorikájára egyaránt jellemző analógiás logika szerint a Rákosi vonalhoz hű művelődéspolitikusok a nézők eme „ellendiskurzusában" a rendszer elleni politikai támadást láttak.[27] Ugyanezen logika alapján, egyes kritikusok úgy léptek fel a Rákosi csoport visszarendeződési törekvései ellen, hogy a zsdanovi sematizmust, közelebbről az operettreformot gúnyolták. Az ellendiskurzus eme alkalmazását példázza a *Színház és Mozi* című hetilapban, 1956-ban zajló vita. Ennek keretében Gyárfás Miklós már fanyar iróniával értekezik operett és szocialista realizmus kudarccal végződő „viszonyáról".

> Ideológiai kánkán, békeharcos swing, leleplező tangó, előremutató keringő. Igen, igen, táncba vitték a szocialista realizmust, mint egy csinos, karcsú szubrettet és versengenek érte a nagy operett bálon.[28]

A szerző – beszállva Gáspár Margit mellé – az örökifjú Honthy kisajátításáért vívott küzdelembe, visszaperli a politikai propagandától az operettet a művészet számára. Nem vitatja el e műfajtól az újítás lehetőségét, de kifogásolja, hogy a reform a politikai didaxis szövegbe applikálásában merül ki.

> Az operettnek éppúgy szabad új ruhát öltenie, mint a drámának, de a ruha legyen ízléses, álljon jól neki, legyen üde, csinos benne. Az operett legyen olyan, mint Honthy Hanna, Könnyedén szellemes, színes, szárnyaló. Az operett csak hadd legyen operett, az a szép benne. Ne vállalja magára a drámairodalmunk vállát is eléggé nyomó szürke

► a kapitalizmus, az imperializmus alatt. Kizsigerelték az eredeti mondanivalót, éppen azért, mert számoltak a műfaj népszerűségével." (21.)

[27] Jó példa e reakciós művészetet reakciós politikai attitűddel analóg módon azonosító hamis konklúzióra Kende Istvánnak, a Népművelésügyi Minisztérium színházi főosztályvezetőjének, a Rákosi féle irányítási modell hívének „Színházművészetünk a márciusi párthatározat tükrében" című cikke, mely a *Színház- és Filmművészet* 1955. 6. számában jelent meg. „Nem az operett-műfaj túltengéséről van itt szó, hanem elsősorban és alapvetően az ún. »békebeli« operettek, a szirupos múltnak, a múltnosztalgiának, a múlt kritikamentes, zenével édesített képének a feltűnéséről színpadjaink túlnyomó részén. A legsötétebb elnyomás korát hovatovább színházaink édes melódiákon keresztül ismertetik meg előadásaink túlnyomó többségében. Ezt a jelenséget, amelyet ugyan sokszor felvetettünk, de lényegében intézkedéssel nemcsak, hogy nem gátoltunk meg, hanem inkább támogattunk, a legélesebben el kell ítélnünk és a legsürgősebben fel kell számolnunk. Véleményem szerint a színházi vonalon bekövetkezett opportunizmus egyik legsúlyosabb formája ez volt." (Kende 1955: 401)

[28] Gyárfás Miklós: Operett. *Színház és Mozi,* 1956. április 13.: 9.

> hétköznapiságot. *[A Fővárosi Operettszínház – H. Gy.]* Esztendők óta komolyan veszi a nemes színházi jelszót: újat adni a közönségnek. Tulajdonképpen igen sokat tett ezért, de a legtöbb esetben túlméretezte, túlpolitizálta azt, amit csinált. A kitűnő, eleven kezdeményezésekbe éppen ezek a „nagy dolgok" sodorták be a giccset, az oda nem valót, a nagynehezen kiagyalt olcsóságokat.[29]

Gyárfás április 13-i vitaindítójára válaszul, az április 20-i számban megjelenik Erdődy János „Operett – maradj a kaptafádnál" című ellencikke:

> Nem kérünk bocsánatot, de barátságos vállveregetést sem azért, hogy túlmentünk a régi műfaji korlátokon, a színészekkel közösen végzett darabformálási munka során igyekeztünk kiélezni a drámai lehetőségeket, felhasználni a végletes szituációk hullámzását, a komoly és csaknem burleszk helyzetek váltakozásának ritmikus színpadi erejét – a mondanivaló közlése és a közönség szórakoztatása érdekében. […] Mást is akarunk mondani, nemcsak annyit, hogy „az élet szép, a világ teli van szerelemmel, tréfával, dallammal".[30]

Újabb frontot nyitva, május 11-én napvilágot lát Rácz György írása, melyben „protokoll operettnek,"[31] sematikusnak bélyegzi a kitalált tradíció jó néhány produktumát, más irányú kísérletezést javasol, s a Fővárosi Operettszínház mellé egy konkurens zenés színház életre hívását sürgeti.[32] Az 1960-ban nyíló musical színház, a Petőfi iránti igény tehát már 1956 előtt felmerül. A június 1-i számban, egy interjúban, a két hagyomány fúzióját személyében reprezentáló Békeffi István is konstatálja a kitalált hagyomány hamis ősökre való hivatkozásból táplálkozó útvesztését:

> […] az operett ma komolyan veszi magát. Illetve nem veszi elég komolyan a mesét. Komolyabb ősökre hivatkozik, amikor igazolni akarja létjogosultságát.[33]

[29] Uo.: 9.

[30] Erdődy János. Operett – maradj a kaptafádnál. *Színház és Mozi,* 1956. április 20.: 12.

[31] „Ezen olyan zenés műveinket értem, amelyek mindenfajta kultúrpolitikai célkitűzésnek megfelelnek ugyan sematikus értelemben, de szövegkönyvükből hiányzik az igazi érzelem, s a még igazibb humor, zenéjük pedig olyannyira nélkülözi a dallamot és a ritmust, hogy számaik közül egy sem jut el az operett siker igazi letéteményeséhez: az utca népéhez." (Rácz György: Az operett színvallása. *Színház és Mozi,* 1956. május 11.: 12.)

[32] „Operettszínházunk nyilván igényli az egészséges verseny szellemét, színészünk, írónk is van elég e kétirányú kísérlet elvégzésére, s van zeneszerzőnk is, hiszen […] a daljáték nehezen találhat Kemény Egonnál, s a tánc operett Fényes Szabolcsnál méltóbb komponistát, világviszonylatban sem. Talán két operettszínház segítene a kérdést megoldani." (Uo.: 12)

[33] Földényi Ervin: Vitacikk helyett. Békés beszélgetés Békeffi Istvánnal a sokat vitatott műfajról. *Színház és Mozi,* 1956. június 1.: 8.

Külföldi ellendiskurzus

Paradox módon még az elsősorban oroszból fordított s 1954 és 1956 között megjelenő „operett szakirodalomban" is számos olyan megállapítás látott napvilágot, mely áttételesen megkérdőjelezte a gáspári eredetmítoszt, illetve a rá épített koncepciót. A *Cikkgyűjtemény a zenés színházak (Opera, operett) művészi kérdéseiről,*[34] című kiadványban két szovjet operett szakértő – Miljutyin, majd válaszcikkében Jaron – Kálmán Imre *Montmartrei ibolyá*járól értekezik, s a moszkvai előadásban ugyanúgy az „öncélú" humor (tehát a tulajdonképpeni operett játékstílus) és az imitatív patetikus realizmus összeegyeztethetetlenségét konstatálja, mint a korabeli magyar kritikák. A kitalált hagyomány magasröptű elméleti kérdései helyett eszerint a Szovjetunióban is Kálmán Imre az az „operett kályha", ahonnan színházak és nézők el kívánnak indulni. A cikkgyűjteményben Felsenstein cikke képviseli, a modern zenés színházi koncepciót. A szerző a berlini Komische Operben operák – rendezői színházi eszköztárral megvalósított – újraértelmezésével vált híressé. Nem maradhat ki Gáspár Margit sem, aki ezúttal azt kívánja bizonyítani, hogy épp a régi hagyomány ereje gátolta nálunk a szocialista operett kivirágzását. (Holott épp az előbbi átmentett, kisajátított elemei biztosítottak némi életképességet a termelési operetteknek az ötvenes évek első felében.)

> […] a század eleje óta […] a műfaj „magyar különlegességnek" számít. Ez a „Nagy hagyomány" azonban az új szocialista realista operett megszületése szempontjából nem előnyt jelentett, hanem inkább fokozott nehézséget. A műfaji örökség nagy része az elmúlt évtizedek során sablonná, rutinná kövesedett és ezért Magyarországon a felszabadulás előtti időszakban ugyanúgy bekövetkezett az operett műfaj lezüllése, tartalmatlanná satnyulása, mint nagyjából mindenütt a világon.[35]

Az operett vitáiból. Négy cikk gyűjtemény „Egy műfaj védelmében. Egy néző megjegyzései az operettről" című, A. Baranov által jegyzett írásából újólag kiderül, hogy a Gáspár által 1949-ben példának állított szovjet operett hagyomány nem létezik.[36] Otto Schneidereit „Csakugyan operett-e minden operett?" című okfejtésében a „szocialista realista" operetteket a daljátékok közé sorolja, s lényegében sikertelen zenés színpadi próbálkozásoknak tartja.

[34] Budapest, 1955, Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség tudományos osztálya.

[35] *Cikkgyűjtemény a zenés színházak (opera, operett) művészi kérdéseiről.* Budapest, 1955, Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség tudományos osztálya. 46.

[36] „A műsor szempontjából a színpadi művészet minden fajtája közül az operett van a legnehezebb helyzetben. […] Orosz klasszikus operett nincs. […] A XIX. század nyugati klasszikus operettjei pedig […] csak korlátolt mértékben alkalmas arra, hogy operettszínházaink felhasználják, tekintettel egyrészt az elavult és nem kielégítő librettókra, másrészt a nagy zenei követelményekre. […] Az úgynevezett neobécsi operett (Kálmán, Lehár, Fall Leo, Krausz, Kollo, Ábrahám stb.) egész ▸

KITEKINTÉS

A Gáspár-féle eredetmítosz az 56-os forradalom után is felbukkant még, de már egy átalakult, markánsan operett ellenes kulturális kontextusban. Az aczéli kultúrpolitika a szocialista operett-változatokat nem tartotta többé a propaganda támogatandó eszközének, nem osztotta a szocialista realizmus ama, a harmincas évek SZU-jából eredő felfogását, mely egyes tömegkultúra műfajoknak „elnézte" kapitalista eredetüket, harsány eszközeiket – felvállalt agitatív funkciójukért cserében. A Fővárosi Operettszínház pozíciójának romlásához hozzájárult a forradalomtól megrendült Gáspár Margit lemondása, melynek folyományaképpen 1957-ben az egykori „tőkés igazgatót", Fényes Szabolcs zeneszerzőt nevezték ki utódjának. A zenés szórakoztatás egyre inkább az értéket egyedül hordozónak tételezett „modern, progresszív" prózai színház parazitájaként jelent meg, s a Fővárosi Operettszínház visszacsúszott abba a „reakciós" skatulyába, ahonnan 1949 után csak Gáspár „hagyomány kitalálási" erőfeszítései mentették ki. Az íróként működő egykori igazgatónő egy az eredetmítoszt felmelegítő könyvvel sietett egykori színháza védelmére. 1963-ban megjelent *A múzsák neveletlen gyermeke. (A könnyűzenés színpad kétezer éve)* című munkájában kevésbé osztályharcos hangolásban ugyan, de Gáspár lényegében megismételte 1949-es brosúrája tételeit.[37] A reaktivált mimusok a hatvanas évek elején azonban más kulturális célt szolgáltak: a műfaj egyenrangúsítását, vagy legalább az operett számára hátrányos megkülönböztetés mellőzését kellett (volna) elősegíteniük. A két háború közti operettet Gáspár e könyvében is elutasítja, a műfaj degradációját továbbra is a kapitalizmushoz,[38] feltámadását pedig a szovjet operettek megjelenéséhez köti.[39] Érdekes, hogy 1961-ben – tehát immár az új műfajváltozatokat favorizáló politikai nyomás elmúltával – megjelent tanulmánykötetében *(Zenés színpad – vidám*

▸ az utóbbi időkig teljes mértékben hiányzott az előadásra javasolt darabok jegyzékéről (a *Csárdáskirálynő*t kivéve) és még most is csak a *Montmartrei ibolya* és a *Marica grófnő* címeivel bővült a jegyzék." (Baranov 1.)

[37] „Felmerülhet az a kérdés is: egyáltalán mi szükség arra, hogy az operett »származásával« foglalkozzunk?! Mennyiben döntheti el a zenés könnyű műfaj ellenzőinek és híveinek pereskedését annak tisztázása, hogy az operett a múlt század derekán született-e mint az opera törvénytelen fattyúgyereke, vagy más, régebbi ősökre is visszatekinthet? Mert egy műfaj jövőjéről – úgy hisszük – csak akkor alkothatunk fogalmat, ha tudjuk, honnan indult el és merrefelé tart." (Gáspár 1963: 9)

[38] „Míg a zenés népkomédia azelőtt a tömegek társadalmi igazságvágyának ébren tartója volt és »nevetve ostorozta az erkölcsöket«, most mákony lett belőle, édes, mindent megszépítő, tehetetlen álomba andalító bódítószer." (Gáspár 1963: 515)

[39] „A szovjet operett legfőbb eredménye, hogy bebizonyította: magas eszmeiségű művek születhetnek a vidám múzsa jegyében. A két nagy tanulság, amellyel a szovjet operett szolgál, a témaválasztás bátorságában és a zene-dramaturgia rendkívüli igényességében rejlik. A legsikeresebb szovjet operettszerzők (elsősorban Dunajevszkij és Miljutyin) következetesen használják fel zenéjükben a népi tematikát és ezzel a zenés népkomédia legjobb hagyományait követik." (Gáspár 1963: 522)

játék) a színház egykori főrendezője is kiáll a kétes sikerű operett reform mellett.[40] Gáspár Margitéhoz hasonlatos elfogultsága az új, realista műfajváltozatok iránt, valószínűleg nem az ortodox szocialista realizmushoz, hanem az akkortájt még érvényben lévő modern zenés színházi koncepcióhoz való hűségnek köszönhető. Mentőakciójuk mindazonáltal eredménytelen marad, a Fővárosi Operettszínház a hatvanas évek második felére válságba kerül. Ekkorra a színházi folyamat minden szereplője – a hatalom, a szakma, a közönség – számára nyilvánvalóvá vált, hogy abból az agresszíven érvényesített kulturális hatásból, melynek most retorikai, diszkurzív megnyilvánulásait vizsgáltuk az eredetmítosz példáján, s mely a szovjet szoc. reál. felől érte a magyar operettet, nem sarjadt sem dramaturgiai, sem játékstílusbeli megújulás. Időközben persze a régi tradíció darabjainak kulturális kontextusa is eltűnt, az üzletszerű operett-termelés személyi, intézményi feltételei sem álltak többé rendelkezésre.

KONKLÚZIÓ

A Gáspár-féle eredetmítoszra épített, a diktatúra légkörében, állami támogatással létrehozott zenés színházi előadástípusok nem állták ki az idő próbáját. A primer politikai nyomás megszűntével színházak és nézők boldogan szabadultak meg e daraboktól. Sőt, mikor eme hazudott valóság tükrözését célul kitűző művek nagyritkán mégis előkerültek a süllyesztőből, már inkább fejfájást okoztak az állami színházi irányításnak. Jól látható ez az *Állami áruház* 1977-es kaposvári repríze példáján, ahol az Ascher Tamás rendezte előadásban az operett agresszív irányzatosságának kiemelése épp az ötvenes évek ironikus kritikáját szolgálta, mégpedig olyan sikeresen, hogy a szerzők – Barabás Tibor librettista és Kerekes János zeneszerző – be is tiltatták az előadást.[41]

A jelen perspektívájából épp a Gáspár által a műfaj „haladó" hagyományából kiiktatott, két háború közti bulvár operett tűnik időtállóbb, elemzői figyelemre méltó, de eddig kevéssé vizsgált eredeti műfaji modellnek. Ez – erős nyelvi- (poénok) és játékstílusbeli stilizáltságánál fogva – még a Gáspár által hivatkozási alapként

[40] „A színházak állami kezelésbe vételével alapvetően megváltozott a kép. A zenés színpad be tudta bizonyítani, hogy új és lelkesítő hősi figurák egész sorát tudja az idejétmúlt, sekélyes jellemek helyébe állítani. Milyen mások voltak már az első évad új hősei! A *Bécsi diákok* forradalmi negyvennyolcas ifjúsága, a *Montmartrei ibolya* (megváltozott szövegkönyve szerinti) meg-nemalkuvó művészalakjai, a Filmcsillag érdekes kettős szerepe: a más-más életet kóstolgató tudósnő és a kis színésznő. De a csúcspont, – melyet azóta sem igen tudott meghaladni zenés színpadaink világa –, a partizánvezért középpontba állító Dunajevszkij operett, a *Szabad szél*." (Székely 1961: 72–73)

[41] Mihályi 1984: 448.

használt ősi, szinkretikus komikus műfajokra is inkább hajaz, mint a tükrözés-elvű, agitatív didaxissal terhelt szocialista reform-operett. Figyelemre méltó a két háború közti hagyomány dallamainak, darabjainak a kolletív kulturális emlékezetből való „kiradírozhatatlansága" is. Ami nem meglepő, hisz ez az üzleti alapon, a közönségigény kiszolgálására szerveződött gyakorlat évtizedeken át uralta a kínálatot s máig befolyásolja a néző elváráshorizontot.

FORRÁSOK

Ádám Ottó (1955): Levél a Szövetség új vezetőségéhez. *Színház- és Filmművészet,* szeptember–október, 789–792.

Baranov, A. (1955): Egy műfaj védelmében. Egy néző megjegyzései az operettről. In: *Az operett vitáiból: négy cikk.* Színház- és Filmművészeti Szövetség, Budapest. 1–15.

Erdődy János (1956): Operett – maradj a kaptafádnál. *Színház és Mozi,* április 20., 12.

Földényi Ervin (1956): Vitacikk helyett. Békés beszélgetés Békeffi Istvánnal a sokat vitatott műfajról. *Színház és Mozi,* június 1., 8.

Gáspár Margit (1949): *Operett.* Népszava – AtheneumKultúriskola, Budapest.

Gáspár Margit (1951): Hozzászólás a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján. *Színház- és Filmművészet,* 13–14., 544–545.

Gáspár Margit (1953): Napló Miljutyin elvtárs látogatásáról. *Színház- és Filmművészet,* 4., 164.

Gáspár Margit (1963): A múzsák neveletlen gyermeke. (A könnyűzenés színpad kétezer éve.) Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Gyárfás Miklós (1956): Operett. *Színház és Mozi,* április 13., 9.

Horvai István (1950): Hozzászólás a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség I. konferenciáján. *Színház- és Filmművészet,* 1–2., 79–80.

Horvai István (1951): Hibáink kiküszöbölése: szövetségünk jó munkájának feltétele. *Színház- és Filmművészet,* 9., 263.

Nádasdy Kálmán (1951): Hozzászólás a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján. *Színház- és Filmművészet,* 13–14., 521.

Az operett kérdéseiről. (1955) A fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én. In: *Színházművészeti írások.* Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Budapest.

Rácz György (1956): Az operett színvallása. *Színház és Mozi,* május 11., 12.

Schneidereit, Otto (1955): Csakugyan operett-e minden operett? In: *Az operett vitáiból: négy cikk.* Színház- és Filmművészeti Szövetség, Budapest. 15–21.

Székely György (1961): *Zenés színpad, vidám játék.* Színháztudományi Intézet, Budapest.

Tóth Dénes (1950): Szabad szél. Dunajevszkij nagyoperettjének bemutatója. *Színház és Mozi,* május 14., 5.

Zenei vita jegyzőkönyve. (1955) *A Magyar Színjátszás Ünnepi Hete. Rövidített jegyzőkönyv.* Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Budapest.

HIVATKOZOTT IRODALOM

ALPÁR Ágnes (1977): *Harminc év vendégjátékai, 1945–1975.* Színháztörténeti füzetek, 62. Magyar Színházi Intézet, Budapest.

BAXTER, Carol G. (1984): The Federal Theatre Project's Musical Productions. In: *Musical Theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America.* Edited by Glenn Lonely. Greenwood Press, Westport. 381–388.

BAWTREE, Michael (1991): *The New Singing Theatre. A Charter for the Music Theatre Movement.* Oxford University Press, New York.

BORDMAN, Gerald (1981): *American Operetta. From H. M. S. Pinafore to Sweeney Todd.* Oxford University Press, New York.

BOURDIEU, Pierre (1971): Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique,* 22., 49–126.

BRUYAS, Florian (1974): *Histoire de l'opérette en France, 1855–1965.* Emmanuel Vitte, Lyon.

BURKE, Peter (1984): Popular Culture between History and Ethnology. *Ethnologia Europea,* XIV., 5–13.

CORVIN, Michel (1989): *Le théâtre de boulevard.* Presses Universitaires de France, Paris.

CSÁKY Móritz (1999): *Az operett ideológiája és a bécsi modernség.* Európa, Budapest.

FRADEN, Rena (1994): *Blueprints for a Black Federal Theatre, 1935–1939.* Cambridge University Press, Cambridge.

GÄNZL, Kurt (1994): *The Encyclopedia of The Musical Theatre.* Maxwell Macmillan, Toronto.

GILL, Glenda E. (1988): *White Grease Paint on Black Performers. A Study of the Federal Theatre, 1935–1939.* Peter Lang, New York.

GROYS, Boris (1997): A posztszovjet posztmodern. *Magyar Lettre Internationale,* 26., 28–31.

HANÁK Péter (1997): A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye. *Budapesti Negyed,* 2–3., 9–31.

HOBSBAWM, Eric – RANGER, Terence (eds) (1983): *The Invention of Tradition.* Cambridge University Press, Cambridge.

LEHAC, Ned (1984): The Story of Sing for Your Supper: The Broadway Revue produced by the Federal Theatre Project. In: *Musical Theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America.* Edited by Glenn Lonely. Greenwood Press, Westport. 187–197.

LÜSEBRINK, Jürgen (2002): *La conquete de l'espace public colonial: prises de parole et formes de participation d'ecrivains et d'intellectuels africains dans la presse.* Iko Verlag, Frankfurt.

MAGYAR Bálint (1979): *A Vígszínház története alapításától az államosításig.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.

MELOSH, Barbara (1991): *Engendering Culture. Manhood and Womanhood in New Deal Public Art and Theater.* Smithonian Institution Press, Washington – London.

MIHÁLYI Gábor (1984): *A Kaposvár-jelenség.* Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.

PIRIE, Joan (1984): Winning the Battle and Losing the War: The 1927 Strike Up the Band. In: *Musical Theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America.* Edited by Glenn Lonely. Greenwood Press, Westport. 245–253.

ROTH, Marc A. (1984): Kurt Weil and Broadway Opera. In: *Musical Theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America.* Edited by Glenn Lonely. Greenwood Press, Westport. 267–275.

ROUCHOUSE, Jacques (1999): *L'opérette.* Coll. "Que sais-je?" № 1006. Presses Universitaires de France, Paris.

TRAUBNER, Richard (1983): *Operetta: A theatrical history.* Doubleday & Company Inc., Garden City: New York.

LATYI A NEMZETI ELŐTT

A LATABÁR-FÉLE „ÖNCÉLÚ" JÁTÉKMÓD SZÍNHÁZTÖRTÉNETI, NÉZŐI ÉS POLITIKAI ÉRTÉKELÉSE

A közönség által bálványozott komikusnak a kritikusok 1945 előtt és után egyaránt felrótták alakításai öncélúságát, esztétikai szempontból való értéktelenségét. Lássuk néhány példát. Saád Béla az *Ország* 1944. évi 2. számában, a „Beszéljünk őszintén a Latabár lázról!" című írásában így fogalmaz:

> Latabár olyan fáradhatatlan, annyit működik, jön-megy, esik és csetlik és nyüzsög, mintha kergetnék, s akarva, nem akarva, a kizárólagos magyar komikus rangjára tör s már-már ott tartunk, hogy miatta, az ő játéka által a humor legalantasabb fokán öntudatosított közönségízlés nem tűr és nem fogad el más nevetést, csak azt, ami testi esetlenség és szóvicc. Csak a legolcsóbb árut veszi, s nem hajlandó fogékonyságát növelni a magasabb rendű, s művészi tartalommal rendelkező humor iránt, egyszerűen azért, mert Latabár kéznél van, primitív és mindenkinek tetszik.

1946. február 26-án a *Fényszóró*ban a következő kétértelmű dicséret olvasható Békeffy István tollából:

> A siker: Latabár! Minden mozdulata harsogó derültség. Kissé szomorúan állapítjuk meg. Kitűnő színész lehetne. Jó darabot kellene egyszer játszania, jó szerepet, nem a saját – kissé egyforma – ötleteit.

Goda Gábor 1948. áprilisában így fogalmaz „Menelaosz Kálmán" című cikkében:

> Először is azt állapítom meg róla, hogy lényegében ő az, aki a legnagyobb tehertétele minden operettnek, aki gátlás nélkül kifordítja valóságos helyzetéből Offenbachtól kezdve az egész könnyű műfajt és ugyanezzel a gátlástalansággal szünteti meg valamely darab darabszerűségét. A *Szép Helená*ban ugyanez történt. A színpadon minden rendben folyik, már azt hiszed, hogy egy zavartalan előadás tanúja vagy és egyszerre a nézőtér felől megjelenik Menelaosz, és ettől a pillanattól kezdve valóban uralkodni akar. Sem Offenbach, sem a szövegíró, sem a többi színész nincs jelen. Csak annyira, mint a bűvészmutatványnál a segédek, akik kézbe adják a bűvésznek a cilindert… (Goda 1966: 408)

Latabár játékstílusát a kritikusok azért tartják alsóbbrendűnek, mert ugyanazokból az elemekből építkezik, mert a komikus „magát ismétli". E bírálatok hátterében a realista színész normaként elfogadott ideálképe áll. Eszerint a színész művészete szöveg-interpretáló: testét, hangját kölcsönzi a drámaíró által teremtett embernek, tehát szerepről szerepre „átalakul". Az első részben egy színháztörténeti kitekintéssel azt kísérlem meg bizonyítani, hogy e felfogás már Latabár idejében sem volt egyedül érvényes hagyomány. S bár Magyarországon tudományos szempontból nem vizsgálták a komikusok hatás-receptjét, Marco de Marinis bolognai színháztörténész egy figyelemre méltó modellt is kidolgozott eme öncélúnak bélyegzett játékstílus jellegzetességeinek jobb megértése érdekében. Latabár Kálmán és kortársa, az olasz Antonio de Curtis, becenevén Totò (1898–1967) színpadi eszköztárának e modellre alapozott összehasonlító vizsgálatával egyfelől jelezni kívánom e komikus játékstílus – realista és avantgarde színjátszástól eltérő – művészi logikáját. Másfelől azt, hogy a színjátékstílusok rangsor szerinti megkülönböztetése politikai és társadalmi presztízsharcok következménye volt. Az tehát, hogy a „hatásvadász" komikust minden rendszerben lenézték, összefüggött a játékát bámuló nézők, és a tevékenységét befogadó színházak (operett, varieté, kabaré) elitkultúrától való távolságával. Az alábbi interkulturális szemléletű összehasonlító elemzéssel azt próbálom megindokolni, miként lehetséges, hogy az 1902-ben Kecskeméten született komikus figurája, legendája, poénjai még halála után harminc évvel is élnek a kollektív emlékezetben. Csak e hatásmechanizmus felvázolása után érdekes a Latabár iránti hatalmi viszony dokumentálása. A második, levéltári kutatásra támaszkodó részben arra a folyamatra láttatok rá, melynek során a szocialista korszakban a Latabár féle „öncélú burzsoá szórakoztatást" először el akarták törölni, majd jobbnak látták ideológiai-propaganda célokra kisajátítani. Végül, a befogadói attitűdre térve jelzem, hogy ebben a színházak államosításától Latabár haláláig tartó időszakban, a szovjet megszállás és a változó keménységű diktatúra közegében a közönség Latabárhoz való ragaszkodása több volt „fogyasztói" gesztusnál: a „Latyi figura" patrióta jelentéstartalmakat is hordozott.

A LATABÁR-FÉLE SIKERRECEPT SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MEGKÖZELÍTÉSE

Először tehát a „hagyományos komikus" játékmód jellegzetességeit vizsgálom az 1930–1960-as évek magyar, illetve olasz populáris kultúrájának kontextusában, Marco De Marinis modellje, s a kulturális antropológiai szemléletű olasz színházi kutatások módszertani eredményei alapján. Antonio de Curtis (Totò) és Latabár Kálmán (a „kis Latyi") tehát egy speciális komikusi hagyomány megtestesítőiként

jelennek meg a dolgozat eme részében. Bár a *szó* helyett a *fizikai akció*ra épülő hagyományos komikusi stílusuk funkcionálisan hasonlóan működött, de műfajaik különböztek. Latabár leginkább az osztrák-magyar sikerműfaj, az operett táncos-komikusaként lépett színpadra, míg Totò főleg varietében és revüben szerepelt. Bár csak utalok a tömegkultúra műfajok egyes országokban specifikus fejlődésére, de Totò 1968 utáni újrafelfedezésének okait vizsgálva felvetem: mennyiben játszhattak szerepet a korábban korszerűtlennek tartott komikus iránti érdeklődés feltámadásában az új színházkutatási irányzatok, elsősorban a színház-antropológia. Ennek művelői, a rendszerint kísérleti színházi műhelyekhez kötődő tudósok voltak ugyanis, akik újfent a színész fizikai akcióit tekintették a jelentésteremtés alapelemeinek. Avantgarde produkciókat értelmezve fedezték fel a *szó*val szemben a *gesztus*t, a stilizált mozgásnyelvet középpontba állító pantomimesek s más feledésbe merült test-technikák hagyatékát, melyet az imitációra és pszichológiai realista dráma-értermezésre épülő „polgári színészet" technikája fölé emeltek (De Marinis 1993). Figyelmet érdemel az is, hogy a hagyományos komikusok újrafelfedezését mennyiben motiválták a hatvanas évektől megjelenő, az alsóbb társadalmi rétegek szórakozásának műfajait vizsgáló, „rehabilitáló" történettudományi, antropológiai és irodalomtudományi tanulmányok (Mukerji–Schudson 1991).

Magyarországon a színészi játékot a *fizikai akció* vagy a *rítus* jegyében átértelmező rendezői és kutatói törekvések csak áttételesen hatottak. A latabári játékstílus öntörvényűségének konstatálása inkább politikai és publicisztikai vonatkozásban vetődött fel. A Latabár-féle hagyomány, műfajok újra-felfedezésének második hulláma 1989 után következett be, mikor a korábban ellenzéki küldetéstudattól fűtött társulatok kritikájának célpontja – a pártállami rendszer – eltűnt, s a teátrumok fokozatosan visszatértek a háború előtti profi-szórakoztató tevékenységhez, lemondva a Magyarországon amúgy is megkésetten jelentkező rendezői színházi ambíciókról (Mészáros 1977). Az operett-, musical-, kabaré dömping nyomán így egyre nagyobb hangsúlyt kap a két háború közti komikus hagyomány, a bulvárszínházi gyakorlat újraértékelésének igénye. A Latabár életmű színháztörténeti bemutatását már elvégezte Molnár Gál Péter (1982), mi a komikus játékstílusának színházantropológiai szempontú kontextualizálást kíséreljük meg.

ÉRTELMEZÉSI KERETEK

A jelen színházkutatási irányzatait értékelő könyvének *(Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia)* bevezetőjében Marco De Marinis úgy vélekedik, hogy az *új színháztörténet* kifejezés helyett ma az *új teatrológiát* kellene előnyben részesíteni. Abból indul ki, hogy a színházi kutatások mára túljutottak ugyan a szövegközpontúság prekoncepcióján, de a *Theaterwissenschaft* hagyományából eredő káros fragmentáció, szektor-szemlélet megmaradt. Véleménye szerint a teatrológiai vizsgálat adekvát tárgya a *színházi tény,* melyet nem heterogén komponenseire bontva, s nem tágabb történeti, társadalmi, kulturális kontextusától leválasztva kell elemezni. Csak akkor küzdhető le a szektor-szemlélet, ha a színháztörténetet globálisan értelmezzük, ha teatrológiai perspektívánk organikus és integráló s a *néző-színész kapcsolat viszony-jellegére* koncentrál. Az *előadás-tárgy*ról át kell térni a *színház-tárgy* tanulmányozására, vagyis az előadást, mint egy színházi folyamat termékét kell vizsgálni. A színháztörténet módszertanát szélesíteni kell a humán- és társadalomtudományok eszközrendszerével. A színházzal foglalkozó tanulmányok átalakulását szemlélve látható, hogy az 1970-es évek közepétől a *performance analysis,* tehát az egyes előadás szemiotikai leírása vált meghatározóvá. Ezzel párhuzamosan megjelent a színházi reprezentációs forma szemiotikai működésére rákérdező elmélet-kísérlet is. Mindkét közelítésmód képviselői több rész-szöveg szinkretikus egységéből álló komplex szövegként fogták fel a színházi előadást, mely különböző kifejezőeszközzel ható elemekből (szöveg, gesztus, szcenográfia, zene, fény) áll, s melyet kódok sokasága szabályoz. Az 1970–1980-as években olyan strukturalista elemzések születtek, amelyekben az előadás-szöveg autonóm és izolált egészként jelent meg. Következő tudománytörténeti fázisként az előadásszöveget egyfelől a tágabb kulturális kontextushoz, másfelől az előadás közvetlen kontextusához való viszonyában kezdték vizsgálni. A *kulturális vagy általános kontextus* (De Marinis 1994: 23) a vizsgált színházi ténnyel szinkron kultúra elemeit jelenti. Ide tartozhatnak az adott előadás-szöveggel kapcsolatba hozható esztétikai koncepciók, előadás-, pantomim-, drámai, irodalmi, filozófiai, építészeti szövegek. Az *előadás- vagy közvetlen kontextus* (De Marinis 1994: 23) elemzése a színházi alkotófolyamat során végbemenő kommunikációs szituációk – színésztréning, próbafolyamat – vizsgálatát jelenti. De Marinis a kulturális kontextusra a *testi-nella-storia* (szövegek a történelemben), az előadás kontextusra a *testi-in-situazione* (szituációba ágyazott szövegek) megjelölést használja, s felhívja a figyelmet arra, hogy egy előadás-szövegben mindig mindkét aspektus tetten érhető. A szerző napjaink társadalomtudományi tendenciáihoz kapcsolódó váltásként értékeli azt a törekvést, mely az előadást a nézőhöz való viszonyában vizsgálja. Ennek fontossága nyilvánvaló a színházi előadás megvalósulásának és befogadásának szinkronitása, a kommunikációs-aktus egyidejűsége, ismételhetetlensége,

multi-dimenzionalitása miatt. A befogadás kérdéseit előtérbe állító felfogás szerint az előadásnak nincs is autonóm létezése, csak a létrehozás és a befogadás jelenidejűségében létezik. Sőt, szemiotikai szempontból nem is maga az előadás létezik, hanem egy *színházi viszony* (relazione teatrale), melynek – a meghatározó néző-színész viszony mellett – egyéb kommunikációs folyamatok is részei. Beszélhetünk színházi viszonyról a produkció létrehozásának folyamatára (író-rendező, rendező-színész, színész-színész viszony), illetve eredményére (előadás-néző viszony) vonatkozóan.

Azzal, hogy Latyi stílusának megközelítésére Marco De Marinis modelljét alkalmazom, a magyar színháztörténet számára javasolni kívánom azokat az olasz elemzési kereteket, melyek a honi populáris kultúrában is meghatározó, eddig csak történeti szempontból vizsgált jelenségek értelmezésére szolgálhatnak. Az ebben a fejezetben gyakran felbukkanó *populáris színház* kifejezés egyébként nem jelöl egységes esztétikai rendszert, regionális-, réteg- és stílusváltozatok jellemzik. Stefano De Matteis a *populáris műfajok*at (Attisani 1980) „kis műfajoknak" nevezi, s színház-szociológia szempontból nagy közönségérdeklődést kiváltó műfajokként határozza meg, melyek művelői a hivatalos színházi struktúrán és az uralkodó ideológián kívül tevékenykednek.[1] De Matteis szerint a populáris műfajok kontinuitása, paradox módon, épp transzformációs képességük által biztosított. E reprezentációs formákat egy kisebbségként elkülönülő csoport hozza létre és műveli, felhasználva a populáris műfajok hagyományát. Befogadói oldalról e műfajok fennmaradásának magyarázata ekképp adható meg: egy csoport – Olaszországban elsősorban a kispolgárság – társadalmi pozíciója konszolidálódását követően kulturális jelenlétét is manifesztálni kívánja egyes populáris műfajok kultiválása és „eltartása" révén.

A HAGYOMÁNYOS KOMIKUM MODELLJE

Szólista elhivatottság

Az első meghatározó különbség a szöveg-interpretáción, s színészi összjátékon alapuló stílussal szemben a komikus „színpadi magánya" a teátrális hatáskeltésben. E szólista elhivatottságot a színházi zsargon úgy jelöli, hogy a nagy mulattatók képesek „betölteni a színpadot". Ez dramaturgiai magányt is jelent, következően

[1] Eme alternatív jelleg, szimbolikus szembenállás az 1930-as évek Magyarországán kevésbé érezhető, hisz itt az operett – populáris kultúrába és színházi iparba tartozása ellenére – már-már nemzeti műfajnak számít. A híres operettszerzők vagy az operett játszásra specializálódott Király Színház jubileumai társadalmi eseményekké emelkedtek. (Vö. Ráthonyi 1984: 202)

a drámai szöveg e műfajokra jellemző hiányából vagy másodrendűségéből. A szólista elhivatottság speciális színházi viszonyt létrehozó poétikai hatása tehát, hogy a magát a drámai szövegnek alá nem rendelő komikus kilép a doboz-színház esztétikai konvenciójából, nem fogadja el a polgári színjátszásban feltételezett „negyedik fal" létezését, azt a közmegegyezést tudniillik, hogy a nézők csak „belesnek" egy másik élet kulisszái közé. E másféle szemlélet a polgári színészétől eltérő játékfilozófiát eredményez. A hagyományos komikus:

> […] nem azért van a színpadon hogy valamit ábrázoljon (interpretáljon), hanem hogy önmagát megjelenítse. (De Marinis 1994: 175)

A komikus jószerével a nézőkkel dialogizálva munkálja ki verbális és gesztus nyelvét, ehhez a jelenet többi szereplője csak asszisztál. A hagyományos komikus ezen törekvése, hogy a színpadon mindent maga akar és tud csinálni – s nem drámaírót, társulatot, rendezőt, illetve társadalmi küldetést kíván szolgálni –, hogy tehát a teátrális hatáskeltésben nem ismer el maga fölött álló tekintélyt: kulturális kontextusa azon sajátosságából ered, hogy a bulvár-színházat eltartó közönség tetszés- vagy nemtetszés nyilvánítását nem korlátozzák hasonló tabuk, mint amelyek a prózai színházi vagy operai nézői viselkedést meghatározzák. A polgári színész eme előzetes esztétikai legitimációját nélkülözve, a hagyományos komikusnak így magának kell kivívnia „színpadi túlélését" a többnyire az alsó társadalmi rétegek tagjaiból verbuválódó közönség előtt: mégpedig elsősorban személyisége, maga kreálta száma és játéktechnikája segítségével.

A rendezői színház tagadása

E szólista mentalitással a hagyományos komikus, ha nem is tudatosan, de tagadja az ún. rendezői színházat, a rendezői drámaértelmezés, koncepció jegyében konstruált előadásmodellt. Latabár számára 1945 előtt a rendezői színház (ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről, inkább a művész-színház kifejezés a megfelelő) nem jelentett konkurenciát. Annál is kevésbé, mert a két fajta, állami támogatással működő és magánszínházi modell elkülönült.[2] A hagyományos komikus és a rendezői színházi törekvések 1949 utáni kapcsolatának értelmezését bonyolítja, hogy

[2] A magas kultúrába tartozó és a populáris színházak hatalom általi szimbolikus megkülönböztetése több évszázados európai hagyomány. Franciaországban másféle tevékenységekre jogosító működési engedélyt adtak ki az uralkodói hatalmat reprezentáló művész-színházaknak s a gyakran a külvárosba vagy a bulvárokra települő, nem privilegizált társadalmi rétegekbe tartozó közönségre építő populáris színházaknak. Utóbbiak esetében megszabták az előadható darabok műfaját, időnként megtiltották a színpadi beszédet. E megkülönböztetéssel elősegítve a középkori vásári mulattatóktól eredő virtuóz színpadi test-technikák túlélését. A korlátozó szabályozás eredeti célja Franciaországban az volt, hogy a populáris színházak ne jelenthessenek konkurenciát a művész-színházak ▸

a színházak államosítása után a rendezés kizárólag diplomával gyakorolható, majdhogynem bizalmi állás lett, miközben a rendező művészi autonómiája az ideológiai és intézményi kontrol miatt sérült. A rendező vagy a dramaturg a zsdanovi kultúrpolitika korszakában sokszor a cenzor szerepét töltötte be, funkciója még a Fővárosi Operettszínházban is megnőtt, de nem színpadi nyelvújítóként, hanem az előadás ideológiai üzenetéért felelős „hatóságként." Az az európai mintákat tekintve megkésett rendezői színházi mozgalom pedig, mely Magyarországon az 1970-es években a vidéki színházakban bontakozott ki, s mely a színházi előadást egyfajta társadalomelemző reprezentációs modellként fogta fel, nem becsülte sokra az operett hagyományt. E kaposvári, szolnoki, kecskeméti előadásokban nem építettek a hagyományos komikus emblematikus figurájára, intenzív színpadi jelenléti képességére. Idővel azonban e rendezők eljutottak az ötvenes évek sematikus operettjeinek újra-értelmezéséig, s kritikus parafrázisaikban alaposan kihasználták az operett-forma komplexitását.[3]

Totòra egyfajta ambivalencia volt jellemző a rendezői tevékenység megítélésével kapcsolatban. Egyfelől – épp színészete mélyen átérzett szólista jellege miatt – ingerülten reagált a rendezői szerep 1960-as évektől jellemző presztízs növekedésére. Ez érthető is, hisz a népszerű komikus műfajokban a rendező koncepciójának nem volt szerepe, s látványszervező funkciója is csak a revük eluralkodásával erősödött fel. Totò rendezőkhöz fűződő viszonyát azonban az is jellemezte, hogy szívesen dicsekedett a tőle világszemléletben távol álló Pasolini barátságával, hogy felkérésére majdnem vakon végigcsinálta 1966-ban az *Ucellacci e ucellini* megerőltető forgatását. Totò azt is nehezményezte, hogy Fellini nem váltotta be neki tett filmszerep ígéretét. Elismerte tehát a „szólistákat", miközben kommersz filmjei rendezőit csak technikai segéderőnek tartotta. E kettősség oka elsősorban az az előadás kontextus volt, melyben az olasz komikus működött. Tudniillik többnyire monológikus műfajokban, „számokban" lépett színpadra, egy színészcsapat rendezői elképzelés által irányított tagjaként működni elképzelhetetlennek tűnt számára.

► számára, valamint hogy elkülönülő műfajaikkal, színészeikkel, közönségükkel tovább erősítsék a társadalmi rétegek elkülönülését. Vö.: McCormick, John: *Popular Theatres of Nineteenth Century France.* London, 1992, Routledge.

[3] Babarczy László, a kaposvári színház főrendezője, később igazgatója így jellemzi e közelítésmódot: „Szeretném hangsúlyozni, hogy a mi *Állami áruhá*zunk nem pusztán operett paródia volt, hanem ennél komplexebb, összetettebb alkotássá vált. … Az *Állami áruház* ennek a Kaposváron kimunkált új nagyformának az első tökéletes megjelenése volt. Figyeld meg ennek a formának a sokrétűségét, komplexitását. Megjelent a színpadon maga az operett – a kommersz mítosz. Erre épült a rendezés nosztalgikus iróniája, a múlt, egy műfaj szeretetteljes visszaidézése. Ezt egészítette ki és emelte meg egyrészt az operett paródia, de ami ennél is lényegesebb, a kor mítoszának bemutatása és ironikus parodisztikus leleplezése." (Mihályi 1984: 201)

A drámai szöveghez való viszony

A komikus nem a drámai szöveg minél pontosabb interpretációjára törekszik, nem egy író által kreált „fiktív személyiséget" kíván a szöveg értelmezése révén életre kelteni, hanem egy „fiktív testet épít" (Barba–Savarese 1991) a nézőkre gyakorolt hatás elérése érdekében. Totò szöveg-interpretációval szembeni bizalmatlanságát fokozta, hogy pantomim tudását többre tartotta deklamáló tehetségénél. Játékmódja egyébként is inkább épült improvizációra mint Latabáré, aki elsősorban kötött librettójú operettben és komédiában lépett fel, ahol a szövegátalakítás szabadsága korlátozottabb volt, invenciója a szüzsé irányát nem változtathatta meg, csak saját szólamát tupírozhatta poénsorrá. Totò műfaja a jelenet volt, s a *szám* lazább dramaturgiai szabályai e szüzsé irányváltoztatási tilalmat nem tartalmazták. Totò szövegkönyvhöz való kötetlen viszonya nehézséget is okozott partnereinek, hisz néha nem tudták, miként fejeződik be a jelenet (Faldini–Fofi 1993: 110–111). De a mulattató etikája szerint – s Totò e mentalitást maradéktalanul képviselte – a közönség kegyeiért vívott egyedül lényeges harcban a komikusnak szakmai kötelessége a feladott poén-labdákat leütni, a színpadi testi-intellektuális feszültségben létrejövő szövegeket, mint egyedül hiteleseket, akár az író által megírtakkal szemben, beépíteni a jelenetbe.

Ezt az attitűdöt képviselte Latabár is, akinek azonban 1949 után vigyáznia kellett, mit enged meg magának színpadi halandzsa-kreációiban. Hisz egy-egy túl jól ülő poén veszélyes is lehetett szerzője számára.

Az előzetes esztétikai legitimáció hiánya

A hagyományos komikus deklarált alsóbbrendűsége a populáris műfajokhoz tapadó presztízs-hiányból ered. Önmagában a színészpálya is sokáig egyházi kiátkozást, polgári jogfosztottságot jelentett (Duvignaud 1993). A 20. század első felében a komikusok „pária" státusa, magas kultúrába való be nem fogadottsága már kevésbé volt érzékelhető, mivel a színházi ipar sztárjainak jövedelemtermelő képessége felgyorsította emancipációjukat. Mind Totòban, mind Latyiban megmaradt azonban sikerük időlegességének, alsóbbrendűségének tudata. Ez, valamint a kereslet-kínálat szabályai szerint működő szakmai közegük formálta a fellépési lehetőségeket mindig elfogadó léttaktikájukat.

A hagyományos komikum műfajait és képviselőit rehabilitáló, a nemzeti hagyományba, sőt a kísérleti színház előzményei sorába befogadó szemlélet Olaszországban is csak Totò halála (1967) után nyert teret. Ahogy már utaltunk rá, a színészi játék értelmezését a fizikai akció (s nem a szöveg-interpretáció) kutatása jegyében megújítani kívánó – a kísérleti színházi mozgalmakhoz, illetve a Barba-féle színház-antropológiához kapcsolódó – olasz teatrológiai kutatások mentették ki Totòt a lenézett ötlet-iparos karanténjából. Mégpedig olymódon, hogy a bohócok, a varieté színészek, a hagyományos komikusok játékstílusát

a keleti tánc- és előadó művészet, valamint a 20. század színészetét (nézetük szerint) megújító mozgás- és pantomim művészek technikájához kapcsolták.

Saját-tradíció

A hagyományos komikus „magánya" azt is jelenti, hogy alternatív színházi szférájában nincs kodifikált játéktradíció. A játékelemeket nem naturalisztikusan, imitációval teremti meg, hanem a szórakoztató kultúra öröklődő fogásait egyéniti, csak rá jellemző ritmus-montázsba szervezve azokat. Egyéni hatás-receptjük kialakításához „intertextusként" használják más komikusok örökségét, s parodisztikus céllal a magas kultúra elemeit is. Ami befogadói oldalról, vagy az utókor szemében eme alternatív komikus színjátszás hagyományának tűnik, az a mulattatók felől „saját-tradíciók" diszkontinuális sora. Munkamódszerük a *bricolage:* a más komikusok által hagyományozott elemeket saját előadás kontextusukban

való hatékonyság szerint építik be vagy vetik el. A „saját tradíció" eme – idézet és újítás – dialektikáján alapuló fogalmának az sem mond ellent, hogy Totò pályája egy híres mimus (De Marco) utánzásával indult. Rövidesen kialakította azonban – saját tradícióját a befogadók számára azonosító – maszkját: a realisztikus színjátszásra s a gravitációra egyaránt fittyet hányó „fiktív testet," a Totò-figurát, a külvárosi színházak, varieték, „kaucsuk testű sztárját." Ha magunk elé akarjuk képzelni, a legplasztikusabb leírást Fellini szeretettel és csodálattal teli visszaemlékezéséből kapjuk:

> Emlékeznek Totòra? Micsoda bámulatos, titokzatos jelenség! […] Réges-régen, amikor először hallottam, semmit se tudtam róla, még a nevét se hallottam. […] Betértem egy kis moziba a posta mögött, a film után revüműsort adtak, de mint mindig, most is azon nyomban magával ragadtak a szubrett gigászi méretei: a léggömbcsípejű hatalmas fekete nő Claudette Colbert-re hasonlított. Még arra is emlékszem, hogy hívták, mert gyönyöröket ígérő nevet viselt: Olimpia Cavalli. De szeretném újra látni! Éppen akkor érkeztem, amikor a film befejeződött, kigyulladt a villany, s a nézőtér füstösen, pilledten zsongott, majd kiabált, röhögött, egymást bökdöste, akár a bolondokházában. Leültem a mindenre kész haramiák közé, egyszer csak nyugtalanító cirkuszi zene szólalt, egyre hangosabb lett, őrült, baljóslatú tarantella járta át a tomboló termet, ellenállhatatlanul bizsergetőn. A közönség izgatottan és mohón terpeszkedett el, s akkor felhangzott a jel, hogy kezdődik a szomjasan várt esemény. A hangulat olyan volt, mint egy repülőtéren a felszállás pillanatában. Totó azonban nem jelent meg, a színpad üresen árválkodott… A nézőtér mélyéről került elő, minden fej lökésszerűen fordult feléje. Tapsvihar, örvendező, hálás kiabálás fogadta, de olyan gyorsan siklott végig a nézőtér közepén húzódó folyosón, hogy alig tudtam szemügyre venni nyugtalanító kis alakját. Fekete frakkban, kezében gyertyával siklott elő, mintha kerekeken gurult volna, a keménykalap alól egy százéves gyerek, egy őrült angyal káprázó tekintetű, végtelenül szelíd nagy fecskeszeme bámult ránk. Álomszerű könnyedséggel suhant el mellettem, s rögtön elnyelte

> a felugrálva ünneplő tömeg, mindenki hozzá akart érni, meg akarta fogni. Mikor újra felbukkant, már elérhetetlenül, a színpadon megmerevedett, szótlanul, simán ringott előre-hátra, mint egy keljfeljancsi, szeme forgott, akár a rulettgolyó. Aztán a fekete kis varjú elfújta a gyertyát, megemelte a keménykalap karimáját, s azt mondta: – Kellemes húsvéti ünnepeket! Nem volt húsvét. Novemberben jártunk, s ő segélyt kérő, síron túli hangon beszélt. (Fellini 1988: 182–183)

Totòban és Latyiban nemcsak virtuóz mozgáskultúrájuk közös, hanem a közönségérdeklődés és -szimpátia magára vonásának titokzatos képessége is, melynek funkcionális magyarázata a színház-antropológia „eltökélt test" fogalmával adható meg. Ez tulajdonképpen a hétköznapi viselkedéstől eltérő elvekre épülő testtechnikát, intellektuális és fizikai elemeket vegyítő pre-expresszivitást jelöl.

Maszk

A 20. századi hagyományos komikum esetében a maszk nem álarcot jelent, hanem bizonyos attribútumokkal (jellegzetes viselet, mimika), ismétlődő játékelemekkel és beszédmóddal bíró fiktív személyiséget. A maszk lényegében egy figurában megtestesülő „saját tradíció", amit a komikus kimunkál, pályája során „használ", a közönség és a kontextus változása hatására továbbépít. Az olasz teatrológiában és színháztörténetben a maszk kifejezés máig él a *commedia dell'arte* – az első európai profi színházi forma – örökségeként is. Utóbbiban a regionális sajátosságokat is hordozó figurák nemcsak jellegzetes fizikai tulajdonságokkal rendelkeznek, hanem adott mentalitás-típust is reprezentálnak. A generációs, osztály, valamint regionális és dialektális sajátságokkal felruházott maszkok tehát nem változnak szerepről szerepre, sőt éppenséggel ismétlődő reakcióikból formálódnak a canovacciok. Olaszországban az efféle figuraépítési elven nyugvó színjátékforma több változatban is fennmaradt, így még az 1960-as években is minden erőltetettség nélkül értelmeződött maszkként nemcsak a kutató, de a hagyományos komikus számára is az általa kialakított színpadi személyiség. Hogy Totò maszkja menynyire részévé vált az olasz kultúrának, bizonyítja, hogy átértelmezve, kontextualizálva a színész halála után is tovább élt. Goffredo Fofi a keménykalapos, kinőtt ruhájú, de cseppet sem gátlásos, önfeladó vagy életképtelen Totò-figura „összetevőit" a következőképp adja meg: legközelebbi rokonságban a *commedia dell'arte* Pulcinellájával van. Annak kettős – fizikai és absztrakt – éhségét éleszti újjá a harmincas évek olasz kispolgári kontextusában (Fofi 1993). Míg a Latabár-maszk alkalmazkodott a táncoskomikus szerepkörének szelídebb, konfliktus-kerülőbb attitűdjéhez, addig Totò maszkja a *commedia dell'arte* végletesebb viselkedéstípusaiból egyénítette sipító figurája agresszív cselekvésmodelljeit. Goffredo Fofi Totò-maszk értelmezése érvényesít egyfajta színház-szociológiai nézőpontot is. A figura hatóereje nála nem elválasztható bizonyos társadalmi rétegek mentalitásformáinak képviseletétől. A Totò-maszk hatásának titkát ő a tabu és önkorlátozás

nélküli önérvényesítés, a határok áthágásának reprezentációjában látja. A maszk anarchista image-a hozzájárulhatott újrafelfedezéséhez is, mely éppen a neorealizmus patetikus és szentimentális, a művészetnek tükröző-funkciót tulajdonító divatját követően történt. A kritikus szerint a Totò maszk ideológiailag kétarcú, így az érte rajongó utókor káros kispolgári mentalitást is ünnepel a Fofi által a populáris művészeti hagyományban magasabbra értékelt „sottoproletariato" (lumpenproletariátus) teátrális hagyományából származó kódokkal együtt:

> […] az ideológia, amit *[a kispolgár – H. Gy.]* kifejez, egy kétségbeesett életvágy gyümölcse, mely a beilleszkedést segítendő gyökeresedett meg a mindennapi élet harcaiban s melyet általános bizalmatlanság jellemez az ellenséges intézmények iránt… s kispolgári familiarizmus… A szolidaritás csak a legközelebbi rokonokra terjed ki… *[a kispolgárság – H. Gy.]* az erkölcstelen és következetlen manipuláció és demagógia prédája. (Fofi 1993: 80)

Ez az értékelés arról tanúskodik, hogy a munkásosztály kultúráját favorizáló művészetszemlélet az ötvenes évektől nemcsak Kelet-Európában volt meghatározó, hanem az olasz értelmiség értékrendszerében is. Fofi értékelése a baloldali művészet-kritika elveire épül. Interpretációjában minél közelebb áll a komikus játéka az „alsóbb osztályok"-nak tulajdonított pozitív hagyományhoz, azt annál értékesebbnek tartja művészileg, illetve a komikus s produkciója abban az arányban veszít esztétikai értékéből, ahogy eme legalsó szférától idegen mentalitásformák is kiolvashatók produkciójából. Ha elfogadjuk is, hogy Totò maszkjában a lumpenproletariátus „romlatlan" ízléséhez kapcsolódónak feltételezett hagyomány- és magatartásminták keverednek a szentimentálisnak, önzőnek tételezett kispolgári attitűdökkel, az már semmiképp nem tagadható, hogy mindkét réteg ízlése, elváráshorizontja része, sőt – eltartó-képessége révén – alakítója volt a populáris kultúrának. Hisz épp e rétegek képviselői töltötték meg a varietéket, kabarékat, a színházi ipar eltérő presztízsű helyszíneit. Ők akkor sem hagytak fel Totò vagy Latabár játékstílusának megbecsülésével, mikor az értelmiség, illetve az alsóbb társadalmi rétegektől elhatárolódni kívánó polgárság a magas kultúra közvetítésére szakosodott polgári színházat kultiválta, s korszerűtlenként lenézte a hagyományos komikusok előadásait.

A Totò-maszk tárgyalásakor egy négy évtizedes pálya esetén érinteni kell a maszk változásának problémáját is. A nápolyi kis-színházi formák és az 1920–30-as évek varietéinek hatására kialakuló alapmaszk – a fékezhetetlen mozgású és szabadságú „kérlelhetetlen" marionett – a háború utáni időszak eltérő társadalmi klímájában átalakult. A Totò maszk „neorealista fordulatát" Fofi két össze nem illeszthető művészi minőség (a hagyományos komikum és a társadalom-elemző filmtípus) sikertelen összebékítési kísérletének tartja. E filmforma esztétikai keretébe illeszkedéshez Totò meghatározó művészi sajátosságainak – szólistaságának, stilizált játékmódjának, saját tradíciójának – fel kellett oldódni a neorealizmus

kisember-ábrázoló törekvésében. E filmek tehát – a sematikus szocialista realista komédiákhoz és operettekhez hasonlóan – kettős identitással rendelkeznek, kétféle művészi gondolkodásmód lenyomatát őrzik.

A Totò-maszk legplasztikusabb megjelenítését Fellini szolgáltatta, s legpontosabb funkcionális meghatározása is egy filmrendező, Pasolini nevéhez fűződik. Ő a kordivatot megelőzve fedezte fel Totòt a magas művészet számára, s szerepeltette két filmjében, annak ellenére, hogy a komikus által képviselt részben kispolgári, részben arisztokrata magánemberi meggyőződéssel egyáltalán nem szimpatizált. Pasolini egyszerre kritikai és alkotói szemszögből volt képes láttatni a Totò figura lényegét, illetve e komikus játékstílus perspektíváit:

> Egy komikus annyiban létezik, amennyiben egyfajta klisét tud magából létrehozni, elkerülhetetlen, hogy egy szelekciót végrehajtva kijelölje a kört, melyen belül operálhat. Totò is klisét csinált Totòból, ez elkerülhetetlen pillanat egy komikus létrejöttéhez. E klisé határai, a pólusok, melyek között a színész működik, nagyon szűkek. Totò határait egyfelől Pulcinella-sága, „csont nélküli marionett" jellege jelenti, másik oldalról pedig egy jó ember, egy jó nápolyi – mondhatnám – neorealista-realista, valóságos képe. De e két pólus rendkívül közel van egymáshoz, olyannyira közel, hogy lehetetlen egy jó, édes, nyájas […] nápolyira gondolni, anélkül, hogy elfeledkeznénk marionett jellegéről, s elképzelhetetlen egy Totò marionett anélkül, hogy ne lenne jó nápolyi lumpenproletár is egyben. … Mikor azt mondtam, hogy minden komikus objektivál magából egyfajta abszolút figurát – stilizál, klisét csinál magából, ezzel azt akartam mondani, hogy a komikus létrehozza önmagát, kitalálja önmagát, tehát egy esztétikai szintű és jellegű poétikai, művészi operációt hajt végre, nemcsak kommunikatívat és funkcionálist. Attól a perctől tehát, hogy Totò megalkotta s kitalálta önmagát, állandóan folytatja e kitalálási tevékenységet: kitalálói műve folytatódik, nem áll le akkor sem, ha egy másik alkotó invenciójába helyeződik bele. Magától értetődően mindig feltálaló és alkotó, mindig művész, akármilyen filmbe kerül. Ha egy művészfilmbe kerül, nehezen különíthetők el a komikus invenciójának pillanatai a rendezőétől, ha azonban egy középszerű vagy rossz filmbe, akkor ez sokkal könnyebb. (Pasolini 1993: 294–295)

Latabár maszkjának értelmezéséhez nem áll rendelkezésünkre kritikai, publicisztikai szintet meghaladó interpretáció. Ennek nemcsak az az oka, hogy a magyar populáris színházi hagyomány művelődéstörténeti, teatrológiai felderítettsége jóval elmarad az olaszétól. Közrejátszik az a mozzanat is, hogy Latabár színpadi karrierje az operettek és zenés vígjátékok komikus szerepkörének kereteiben bonyolódott, neki tehát Totònál jobban bele kellett illeszkednie egy dramaturgiai keretbe, maszkja kevésbé lehetett független. Az a visszatérő kritikusi vád azonban, hogy Latabár minden szerepében „önmagát ismétli" indokolttá teszi az általa kreált figura mentalitásának vizsgálatát. Maszkjának alakulása már „színészdinasztia"-beli tagsága miatt is különbözött Totòétól. Latyi gyakran szerepelt testvérével, pályája elején még apjával is, s a családtagok szívesen építettek – a közönség által is

ismert – rokonságukra, egyfajta plusz komikumot teremtő, belterjes intim szférába emelve a hálás nézőket. Nyilvánvaló például a harmincas évek amerikai komédiáiban szereplő Marx fivérek és a Latabárok produkcióinak funkcionális rokonsága, hisz számaik humorforrása és szüzsé generálója a testvérek eltérő külsejű-mentalitású, de produkciók sorában visszatérő maszkja volt. Mindig ugyanazon családtagé volt az irányító komikus szólama. Hasonlóképpen, legfeljebb tematikus variációiban változott a mellékszólamot biztosító testvér szerepköre is.

Latabár maszkjának létrejöttében döntő volt táncos-koreográfus múltja. Külföldi mulatók közönségén tesztelt, stilizált fizikai akcióelemekből komponált virtuóz játékmódja hazatérte után sokkolta is a komikumban realisztikusabb stílushoz szokott magyar közönséget. Ugyanakkor Latabár *tipo fisso*ját kezdettől meghatározta egyfajta verbális humorra való törekvés is. Vizsgálatra érdemes, hogy a blődli fokozott alkalmazása miként függ össze a pesti operett librettók sajátosságaival. Latabár maszkjának specialitása mindenesetre az volt, ahogy az alábbi értelmezés is utal rá, hogy a stilizált szó- és gesztus-szint egymásra vonatkozódott, a komikus hatást erősítendő.

> Drámai értelemben vett embertípust vagy egyéniséget azonban nem alakít soha. Az igazi nagy komikus színész minden szerepében önmagát adja, a saját karakterét. Ez a karakter azonban sokféle vonásból alakul ki. Törékeny alakja, csupa ideg érzékenységű, hirtelen-gyors mozgású mozdulatainak, gesztusainak, burleszkien groteszk volta a magyar komikus színészek között különleges helyet biztosított Latabár számára. Azonban sem testalkata sem arckifejezése nem komikus önmagában, mint a legtöbb komikus epizódszínészé. A komikus összhangot maga teremti meg rendkívüli mimikája, mozgása és szövegmondása között, s a háromféle komikus forrás játékában egymást erősítve hozza létre a komikus hatást. […] Azt hiszem, művészetének titka abban rejlik, hogy minden szerepében és alakjában a legősibb komikus embertípust, a clownt testesíti meg. Clownnak lenni: nem szerepkör számára, hanem adottság. Nem színészi produkció, hanem filozófia, sőt létforma. (Szalay 1972: 290)

Molnár Gál Latabár családról írott könyve (1982), melyben a Latabár maszk legrészletesebb értelmezési kísérlete található, kapcsolódott ahhoz az európai törekvéshez, mely az 1960-as évek végétől a szórakoztató kultúra műfajainak és személyiségeinek újra-felfedezését s rehabilitációját célozta. Magyarországon ugyanakkor a szocialista realizmus deklarált értékrendjében alacsonyan álló szórakoztató műfajok újraértékelési kísérlete nem építhette be a nyugati populáris kultúrakutatás marxista társadalomtudományba nem mindig illeszkedő paradigmáit. Interpretációjában Molnár Gál a Latabár maszk védekező alapmentalitását emeli ki:

> A félelem komikus dalnoka volt. A középosztály félelmeit testesítette meg színpadi bohóc-számaiban. S azért volt mestere a félelem különböző árnyalatú komikus ábrázolásainak, mert ő maga kitanulta a félelem minden formáját. (Molnár Gál 1982: 360)

Ahogy Totò maszkjának a *sottoproletariato* hagyományaihoz kapcsolódó megvesztegethetetlen radikalizmusa szolgált a figura „haladó" jellegének biztosítékául, úgy Molnár Gál értékelésében egyfajta passzív rezisztencia teszi a Latyi figurát a külvilág kritikusává:

> […] annak árán képes megőrizni önmagát, ha kizárja figyelme köréből a külső világ történeteit. Miközben ez a figyelmetlenség önző vonásokat is tartalmaz, mégsem érezzük kártékonynak, inkább a védekezés vonása áll előtérben, jóllehet, önvédelme egy szubjektív-idealista strucchoz hasonlít, és korának polgári életérzését testesíti meg. Méltánylandó azonban, hogy ez a latabári nemtörődöm védekezés jókora adag kritikát is tartalmaz. Korántsem a minden rendben van elsimító idilljét sugározzák szerepei, ellenkezőleg: a semmi sincs úgy, ahogyan kellene és minden a feje tetején áll érzését fejezi ki. (Molnár Gál 1982: 407)

A fenti értelmezés az 1970-es évek kompromisszumkényszeréről is tudósít: a szerzőnek utalni illett a marxista értékrend e területen is alkalmazható voltára, ha már nem is kellett értelmezését a szocialista realizmus kategóriáiban fogalmaznia.

Karneváli intertextualitás

„Karneváli intertextualitáson" De Marinis annak konstatálását érti, hogy a komikus nemcsak színházi testtechnikák forrásaiból merít. Míg a polgári színészre *egynyelvűség* és *konformizmus* jellemző, addig a hagyományos komikusra *nem virtuóz többnyelvűség* és *dekonstruktív-parodisztikus jelleg.* A *többnyelvűség* azt jelenti, hogy több előadói technikát (tánc, ének, pantomim stb.) is képes alkalmazni. E stiláris szinkretizmussal szemben a polgári színész szinte büszke korlátozottságaira, a magas kultúrát reprezentáló interpretatív tehetségével nem fér össze a szórakoztatás „nyelveiben" való jártasság. A komikus *nem virtuozitása* arra utal, hogy e külön műfajokként is funkcionáló technikák számára a teátrális hatáskeltés rész-elemei csupán. Totò mimusként indult, varietékben adott elő néma jelenetet. Nem-virtuóz többnyelvűségének jellemző eszköze tehát a pantomim volt. Ugyanakkor nem volt szerző-író, mint a kor olasz hagyományos komikusai közül sokan. Vivianitól, s a szintén nápolyi Eduardo de Filippótól eltérően Totò inkább mások kanavászait alakítgatta a színpadon, ily módon inkább improvizációs képessége értelmezhető külön nyelvként. Az improvizáció Latabárra is jellemző volt, de az ő rögtönzései a szó-szint poénosítására is kiterjedtek. Színpadi nyelvi kreativitása csak a pesti humoreszk, blődli, kabaré tágabb kulturális kontextusában vizsgálható majd eredményesen. Latabár nem virtuóz többnyelvűségének meghatározó faktora mégis a tánc maradt. Talán épp a hazai operett színházakba való kezdeti be nem fogadottságnak köszönheti, hogy hagyományos komikussá vált a szónak e dolgozatban vizsgált értelmében. Hisz 1927-től külföldi lokálokban fellépve virtuóz *táncszám*okban, s nem darabon átívelő *szerep*ekben kellett brillíroznia.

A kortárs színházi magaskultúrához való viszony

Ha De Marinis modellje alapján tovább vizsgálódva arra keresünk választ: miként reflektáltak e komikusok jelenük valóságára, s magaskultúrájára – érdemes újra a populáris színház műfajait és képviselőit sújtó lenézésből kiindulni. Magyarországon az operettel foglalkozók állandó védekezésre kényszerülése mellett meghatározó a „vidéki" és a „fővárosi" színészi státus közötti presztízs-különbség is. Olaszországban az egyenrangú régiók, s az utazó produkciók rendszere miatt az utóbbi megkülönböztetés kevésbé volt éles. Logikus lenne tehát, hogy a merevebb magyar struktúra váltson ki erősebb parodizáló indulatokat. Ezzel szemben inkább a Totò figurát jellemzik a karneváli hagyomány féktelen megnyilvánulásai. Pénz- és kultúrahiányát kiegyenlítendő a Totò-maszk bűntudat és szégyenérzet nélküli agresszivitással harcol szükségletei kielégítéséért. Végletessége, lelkiismeret-furdalás nélküli ügyeskedése megkérdőjelezi a polgári színház szentimentális közmegegyezését. E szemtelenség, a határok pimasz figyelmen kívül hagyása sikerének egyik titka is. Hisz a konvenciószegő mentalitás dicsőítése általában is jellemző a hagyományos komikusokra.

Totò és Latabár paródiáinak legbiztosabb sikerforrásai az átöltözéses számok voltak. Totò pincérnőként, menyasszonyként, míg Latabár – egyik legnagyobb színpadi és filmsikerében, az *Egy szoknya egy nadrág*ban – vérbő spanyol hölgyként komédiázott. Totò kísértet és marionett paródiái már a karneválisag ősibb forrásaihoz kapcsolódtak. Latabár esetében a paródia – érthetően – inkább háború előtti korszakára volt jellemző, míg Totò 1950-es évektől forgatott filmjeinek alapötlete is gyakran épült paródiára. Forrásként – a média-szenzációk mellett – főleg a klasszikusok szolgáltak, melyek a magas kultúra körein kívül is kellően ismertek voltak ahhoz, hogy paródiájuk hatni tudjon. Ráadásul a klasszikus figurák jól illettek a dölyftől sem mentes Totò-maszkhoz. Totò színházi magas kultúrához fűződő viszonya értékelésében döntő, hogy a kritikai támadások ellenére soha nem kívánta „levetni," megtagadni maszkját. *Ars poeticája* hasonló Latabáréhoz, aki szintén makacsul ismételgette, hogy szakmai ambíciója „mindössze" a közönség megnevettetése.

> Meg kell mondanom, hogy én ezeket az olcsónak minősített hatásokat néha napokig, hetekig érlelem. Sok álmatlan éjszaka eredménye egy ötlet, egy fintor vagy gesztus. Miért olcsó hatáskeltés ez? Tovább haladok régi utalom. Az csinálom, amit szeretek, amit tudok, amiben hiszek! Ehhez a közönség szeretete ad erőt.[4]

Latabár paródiái – a magyar operett szelídítő kontextusában – nélkülözték a szélsőséges karneváli vonatkozásokat. Nála mind a társadalmi, mind a színházi

[4] Latabár válasza Tabi Lászlónak a *Fel fejjel*re, a *Szabad Nép*ben megjelent kritikájára. (Idézi Molnár Gál 1982: 368)

utalásokban kevésbé érezhető a kritikai attitűd. Pályáját a maga számára egyedül megfelelőnek tartott szórakoztató színházi közegben kívánta folytatni, másféle színházi irányzatokat nem bírált. Nem is lett volna fóruma hozzá, hisz a populáris színház műfajai a szocialista kultúrpolitikában a „tűrt," s nem a „támogatott" kategóriába tartoztak. Latabár operett melletti kiállása nem nyert támogatást a művészszínház szférájából sem, mivel a rendezői színház képviselői egy a színésznek – a „koncepcióhoz" képest – alárendeltebb szerepet szánó társadalomkritikai előadásmodellt törekedtek kimunkálni, így aktuális művészi érdekeiket nem szolgálta a „szólista" komikusok védelme.

Nem garantált kapcsolat a nézőkkel

A hagyományos komikum műfajainak otthont adó mulatókat, színházakat az előadást szórakoztató „fogyasztási alkalomnak" tekintő nézők töltötték meg, akik semmibe vették vagy kifütyülték az eme igényüknek megfelelni nem tudó mulattatókat. Így a komikus, már csak önérdekből is, a közönséghez fűződő viszonyán dolgozott elsősorban, míg a polgári színész a doboz-színház esztétikai konvenciója értelmében megfeledkezni látszott a nézőkről, s szerepe hibátlan interpretálására koncentrált. A hagyományos komikum alternativitásának újabb eleméhez jutottunk annak konstatálásával, hogy e közegben a néző válik az előadás alanyává és tárgyává.

Latyi és Totò közönséghez fűződő viszonya – a befogadói reakciónak a produkció fő értékmérőjévé és inspirációs forrásává tétele – alapvető hasonlóságokat mutat. A néző-színész kapcsolat mindkettőjüknél olajozott kommunikációs csatornaként működött. S hiába kényszerült Latabár az ötvenes években a régi magyar operett hagyománytól idegen átpolitizált operettekben játszani, illetve hiába igyekezett őt a kritika egy Sztanyiszlavszkij módszer szerint dolgozó realista színésszé átgyúrni, a közönség épp megőrzött hagyományos komikusi eszköztára miatt maradt hűséges hozzá.

Fiktív test

E különleges népszerűség eléréséhez Totònak és Latyinak valami teátrálisan különlegesen hatékonyat kellett produkálni a színpadon. Ennek megközelítéséhez fontos annak tisztázása, hogy a hagyományos komikusnak nem a geg (a verbális poén), hanem a „test műviesítése"[5] az alapvető színpadi fegyvere. E stilizált mozgásnyelv ugyanolyan, a hagyomány által is formált testtechnika, mint a *commedia dell'arte,* a klasszikus balett vagy a pantomim. A hagyományos komikus e színpadi testi viselkedése elveiben és gyakorlatában egyaránt különbözik a polgári színészétől,

[5] „artificilizzazione extraquotidiano del corpo" (De Marinis 1994)

akinek színpadi jelenlétére a statikus testegyensúly, s a naturalista játékmód a jellemző. A „test műviesítése" fogalom pontosabb értelmezése érdekében érdemes áttekinteni az Eugenio Barba nevével fémjelzett színházi antropológia alapelveit, melyek kidolgozásában a dániai Holstebroban élő olasz származású Barbával együtt több olasz teatrológus is meghatározó szerepet játszott. A színház-antropológia eme irányzata egy az előadást a színész test-technikája felől vizsgáló, egyszerre elméleti és gyakorlati megközelítési mód, mely az avantgarde hatvanas évekbeli hullámaihoz kapcsolódott. Áttételesen hozzájárult ahhoz, hogy a tanulmányunkban vizsgált hagyományos komikusi játékmód rehabilitáltassék, sőt – gesztusra, fizikai akcióra alapozottsága miatt – a színjátszás ősi formáihoz soroltassék. Barba és Savarese *Színház-antropológiai szótár*ának alapelvei segítségével funkcionálisan válik értelmezhetővé a Totò és Latyi-féle hagyományos komikum.

Még tágabb perspektívából közelítve, a színház-antropológia fő kérdése a színház-hétköznapi élet viszony. Ennek értelmezésében két alapirány különíthető el. Duvignaud, Turner, Schechner, Geertz a két szféra közti analógiákat hangsúlyozza, míg a másik tábor (Grotowski, Barba) a különbségeket, amennyiben a színészi viselkedést „nem-hétköznapiként"[6] határozza meg. Mindkét irány interkulturális, komparatív módszereket alkalmaz, az utóbbi elsősorban azért, hogy távoli kultúrák előadói technikái összevetésével felfedjen „olyan kapcsolatokat és vonzódásokat, melyek tényleges történeti kontaktusoktól függetlenül alakultak ki" (De Marinis 1994: 101). Barba a hagyományos technikák mestereivel végzett műhelymunka-kísérletek nyomán a színészi technikák közös alapjaként a pre-expresszivitás transzkulturális elveit tételezi, melyek közül mind a négy meghatározója a hagyományos komikusok testi viselkedés repertoárjának is. A Barba-féle elképzelésben az *egyensúly megváltoztatásának elve,* illetve annak kultúránként eltérő test-technikában megvalósuló gyakorlata biztosítja az ahhoz szükséges plusz energiát, hogy a színész magára tudja vonni a néző figyelmét. Ennek érdekében le kell mondania a minimális erőkifejtésre törekvésről, s egyfajta „luxus egyensúlyt" vagy Etienne Decroux kifejezésével „egyensúlyhiányt" kell létrehoznia. Erre többféle technika is alkalmas, közös jellemzőjük, hogy mindig a nehézségi erő ellen kell dolgozni. A színpadi fizikai akció energia-telítettsége növelhető az *oppozíció elv* alkalmazásával, az „ellentétek táncának" megkonstruálásával is. Ez az „impulzus-ellenimpulzus" váltakozás Barba szerint interkulturális, éppúgy megvan a bali táncban mint a Decroux-féle pantomimben. A *leegyszerűsítés elve* nem mond ellent az előzőeknek. Jelentheti nagy energiát követelő akció koncentrációját kis térben, illetve a test egy pontján. A negyedik transzkulturális elv, az *energiai tékozlásának elve,* mely látszólag kis eredménnyel járó nagy energia befektetést jelöl.

[6] „extraquotidiano" (De Marinis 1994: 99)

A Barba-féle színház-antropológia tehát a színész speciális viselkedését törekszik leírni az előadásforma kontextusában. S e vonatkozásban az európai és a keleti színpadi technikákat éppen a hétköznapitól eltérő testhasználat köti össze. Barba szerint tehát a játszó *személyiségének egyedisége,* kulturális és társadalmi *kontextusának specialitása* mellett a hétköznapitól eltérő testhasználat az a legátfogóbb közös vonás, mely képessé teszi a színészt a néző figyelmét magára vonó plusz energia koncentrálására és felszabadítására. Ha tehát szellemi és fizikai értelemben egyaránt elsajátít egy testtechnikát, színpadi testi viselkedését „nem hétköznapivá" teszi: képessé válik színpadi energiája szabályozására. A színészi, ezen belül a komikusi színpadi jelenlét e felfogásban egy állandó energia-mozgásfolyamat. A színész nem testén vagy a hangján dolgozik, hanem az energián. Ahogy nincs olyan hang-akció, mely ne lenne egyben fizikai akció is, úgy nincs olyan fizikai akció, mely ne lenne szellemi akció is.

A színházi előadások meghatározó kérdése, hogy a színész miképpen tudja játékában kiküszöbölni az előre tervezettségből eredő sablon-jelleget: miként képes megteremteni a *kidolgozott spontaneitás* technikáját. Barba szerint a színpadi szituációk élővé varázslásában is a test-technikák alkalmazása a leghatékonyabb. E technikák titkainak átadása nyugaton a személyes – a Latabárok esetében családi, nemzedékek közötti, Totònál a nápolyi populáris színházi hagyomány képviselői általi – tapasztalat átadás és könyvek révén egyaránt történik, míg keleten közvetlenül a mestertől a tanítványhoz átadódó tudás él tovább. Mikor tehát De Marinis művesített színpadi viselkedést tart jellemzőnek a hagyományos komikusok játékára, azzal arra utal, hogy maszkjuk lényegében egy komikus hatások kidolgozására szakosodott test-nyelv. Tehát nemcsak egyes poénok vagy gesztusok eredetisége miatt emlékeznek a nézők évtizedek távolából is egy komikusi alakítására, hanem a játék gesztusrendszerének, ritmusának aprólékos kidolgozottsága folytán is. Ha fizikai jellegzetességeiben is meg kívánjuk idézni Totò test-technikáját, Sandro De Feo leírása visszarepíthet minket az 1930-as évek varietéibe:

> […] akkor a test még fiatal és elasztikus volt, még élő és sürgős volt a közönség megérintésének, álmélkodásra késztetésének vágya, akkor kellett volna látni őt, ahogy felcsapta a karjait, kezeit, vállai felé meghajtva, mint egy szent indiai táncosnő, utána felsőtestét ellenkező irányba hajlította, fejét pedig ehhez képest megint ellenkező irányba, szemei kifordultak, előreugró hegyes álla szájával állt kontrasztban, ádámcsutkája örvénylő futásba kezdett, mozgásba lendítve csokornyakkendője fekete pillangóját. Totò fantasztikus volt 27-28 éves korában e produkciójában. (Faldini–Fofi 1993: 243)

Hasonlóan ellentétekre épült a Latabár-maszk művesített testi-viselkedése is:

> […] a mimikai reakciók mindig kétoldalasan jelentkeztek nála. Talán ez még a vásári mimus körülültségének öröksége volt. Utolsó szerepeiben hiányzott a jellegzetesen „latyis" mozgás, a kaszáló, egymást keresztező lábak és kezek, a keresztbe tett, bokából való ingások, az erős dülöngélések, hiányzott Latabár mozgásának vad marionettszerűsége és a kezeknek, lábaknak eufórikus szétcsapottsága, amely egy folyton pörgő szélmalomhoz, ördögmotollához hasonlította őt. (Molnár Gál 1982: 295)

Ugyanezt az imitatív hagyományt tagadó gesztikus egzotikumot őrizte meg emlékezetében Totòról Fellini is, aki a komikus játékát a bohócokéhoz hasonlította.

> Az a valószínűtlen arc, az a szobrászállványról leesett s a művész visszaérkezése előtt sebtiben visszatett agyagfej, az a csont nélküli gumitest, az a marsbéli robot, az a lidércvidámságú, nem e világi lény, az a rekedt, távoli, mély hang: oly váratlan, meglepő, sosem látott, valami olyan más volt, hogy a bénító csodálkozáson túl a teljes szabadság érzésével fertőzte meg az embert, lázadásra késztette: felejtsen el, billentsen ki jogaiból minden tabut, sémát, szabályt, mindent, amit a logika engedélyezett, törvényesített. Mint az összes nagy clown, Totò is a teljes elutasítást képviselte, s a legmeghatóbb s legvigasztalóbb felfedezés az volt, hogy ebben az Alice Csodaországából kilépett Totòban az ember tüstént fölismerte az olaszok történelmét és jellemét, persze felnagyítva: éhségünket, nyomorunkat, Pulcinella tudatlanságát, kispolgári qualunquismusát, beletörődését, bizalmatlanságát, gyávaságát. Totò mulatságos holdbéli eleganciájával az aljasság és az aljasság meghaladásának örök dialektikáját testesítette meg. (Fellini 1988: 185–186)

Latabár a döntően realista magyar színházi kontextus hatására kevésbé meghökkentő típust komponált. Színpadi testi-viselkedésének stilizáltsága azért tűnt ki mégis, mert az meghaladta kollégái játéknyelvének stilizációs fokát. Az azonban vitathatatlan – különösen 1945 előtti alakításait illetően – hogy nem szerepbeli viselkedésének hétköznapi logika szerinti megindoklására törekedett, hanem színpadi jelenléte pillanatainak teátrálisan hatékony megkomponálására, a ritmusnak a gesztus és a poén szintjein való optimális működtetésére.

A sematikus komédia

Érdemes kitérni a hagyományos komikumra jellemző stilizált játékmód és a szocialista országokban a zsdanovi kultúrpolitika idején feltűnő sematikus komédia, illetve operett viszonyára. Latabár pályájának fele ugyanis eme ideológiai nevelőeszközként alkalmazni kívánt ellen-operettek világában zajlott. Ötvenes évekbeli népszerűsége azonban nem annak volt köszönhető, hogy a kultúrpolitika üzenetét (is) közvetítette. Ha megnézzünk a *Mágnás Miskát* vagy az *Állami áruházat*, a mindenkori szövegkörnyezettől függetlenül Latabár alakításában a műviesített testi viselkedés ismétlődő hatáselemeit érhetjük tetten. Az agitatív verbalizmus terhe alatt roskadozó szüzsébe ezzel nem csak hogy becsempészte a komikumot, de nagyban relativizálta is az „eszmei mondanivalót." Ugyanakkor Latabár épp e „moz-

dulatzenével", s a szöveg játékos poén kompozíciókká alakításával teremtette meg azokat a figura- és jelenet-toposzokat, a tömegkultúrában továbbélő emlékképeket, melyek az ötvenes évek sematikus komédiáit a populáris kultúra részeivé avatták.

Degradáció

A 20. század elejétől az olcsó nyomtatványok, de főleg a mozi megjelenésével a populáris színház fokozatosan elvesztette korábbi vezető szerepét a szórakoztató-iparban. A degradáció a magyar és az olasz kultúrában egyaránt az 1950-es években következett be. Olaszországban a revü-forma vált jellemzővé, a produkciókban a tánc és a látványos díszletek domináltak, a hagyományos komikus produkciója háttérbe szorult. A degradációt gyorsította, hogy a háború utáni korszak véleményformáló baloldali értelmisége lenézte a populáris szórakoztatatás műfajait. Csak a tömegkultúra kutatás fellendülésével, az 1960-as évektől enyhült e befolyásos közeg szigora a hagyományos komikum iránt.

Latabár és Magyarország esetében a hagyományos komikum degradációja irányába ható erők durvábban működtek, politikai és egzisztenciális támadások formáját öltötték.

A LATABÁR-DOSSZIÉ

Kossuth díjas a „kis Latyi"

Örülnek a Könnyű Műzsák / Megkapták a maguk jussát. /
Tudja meg azt most mindenki / Komoly dolog – nevettetni!

(*Szabad száj,* 1950. március 23.)

A második részben néhány, a Magyar Országos Levéltárban fellelt dokumentum segítségével arra a kettősségre kívánok rávilágítani, mellyel a minisztériumi és pártirányítás „kezelte" a Latabár-féle öncélú komikumot. A Fővárosi Operettszínház anyagainak vizsgálata azt mutatja, hogy mind az 1949–1956 közötti, mind az 1958–1968 közötti időszakban, más hangolásban ugyan, de az aktuális pártvonal propagálását várták el az operett előadásoktól. Latabár tehát olyan közegben működött, ahol gyanakodva tekintettek rá, mint az „idejétmúlt" burzsoá szórakoztatóipar képviselőjére, s kezdetben épp annak a műfajnak, nevezetesen a magyar bulvár operettnek a megsemmisítő-átalakítására törekedtek, melynek ő legnagyobb sikereit köszönhette. 1949-től a központosított párt- és minisztériumi irányítás egy szovjet mintájú komoly, patetikus operett-formát erőltetett, a magyar operett- és szórakoztató színházi hagyományt pedig meghaladandónak állította be. Nemcsak a régi librettókat bélyegezték korszerűtlennek, hanem „sablonosként"

ítélték el a hagyományos komikusok öncélú játékstílusát is. A politika és az új, szocialista realista ízléstrendet kirekesztő agresszivitással hirdető kritika azt deklarálta, hogy a régi magyar operett hagyomány idegen a munkásosztálytól, melynek képviselői új, hétköznapjaikról szóló, szocialista realista operettekre vágynak a régi álomvilág helyett. Lássuk néhány példát a szocialista realista esztétika operettel szemben támasztott kifogásaira. Apáthy Imre 1950-ben így fogalmazott a Színház- és Filmművészeti Szövetség I. konferenciáján:[7]

> […] ezt operett színészeinknél még külön kívánom hangsúlyozni: igen sokszor vannak színészek, akik a színpadi hatást előbbre helyezik a művészi igazságnál, a szerepépítésnél kívülről befelé haladnak, feldíszítik szerepüket, mint a karácsonyfát.

Ugyanott Gellért Endre, a kor befolyásos rendezője sem volt kevésbé elmarasztaló a polgári színházzal s az annak elemeként aposztrofált sztár-rendszerrel szemben. Nyilvánvaló, hogy e burkolt fenyegetés épp a Latabár-féle színészeknek volt címezve:

> A múlt színháza minden megnyilvánulásában a polgárságot akarta kiszolgálni. Célja a polgári életforma dicsőítése és stabilizálása volt. Művészetével egyrészt akarva, nem akarva hozzájárult a fasiszta mély elterjesztéséhez, másrészt a hazug l'art pour l'art elvek gyakorlati megvalósításával az öncélú szórakoztatásra nevelt. […] Az önmutogatásból eredt a polgári színház egyik legundorítóbb betegsége: a sztárkultusz. A sztár mindig csak önmagát adja, nem a színész bújik bele a szerepbe, hanem a szerep a színészbe.

A később kivégzett, akkor még nagyhatalmú kultúrpolitikus Losonczy Géza immár nyílt fenyegetése pedig pontosan jelzi, hogy 1950-ben az esztétikai nézetkülönbségeknek messzemenő egzisztenciális következményei lehettek a színészek számára:[8]

> Ha művészeink nem törekszenek tudatosan arra, hogy közelebb kerüljenek a néphez, a munkásosztályhoz és ideológiájához: a marxizmus-leninizmushoz, félő, hogy egyes, különben tehetséges művészeink körül – Révai elvtárs találó kifejezését idézve – előbb utóbb elfogy a levegő.

E veszélyes támadások személyében is érintették Latabárt, ahogy erről Szász Péter egy 1952-ben, a *Színház- és Filmművészet*ben megjelent kritikája is tanúskodik (idézi Molnár Gál 1982: 418).

> […] Gáspár Margit színigazgató munkájának egyik nagy érdeme az, hogy szembeszállott azzal az arisztokratizmussal, amely Latabár művészetét egy megfoghatatlan reakciósággal, úgynevezett „embertelenséggel" vádolta, és szinte leparancsolni igyekezett őt a színpadról. Bizonyára sokan emlékeznek még vissza arra a viharos megbeszélésre, amely 1950 elején zajlott le a Madách Színházban. Voltak, akik érthetetlen szenvedéllyel

[7] Színházművészeti szövetség 1. Konferenciája. *Színház- és Filmművészet,* 1950, 1–2: 93.
[8] Színházművészeti szövetség 1. Konferenciája. *Színház- és Filmművészet,* 1950, 1–2: 107.

csepülték, szidták Latabár Kálmánt és művészetét, de ezek a humorellenes, elvakult álesztéták odáig mentek el, hogy felszólalókat szerveztek különböző vállalatoktól, üzemektől, akiknek az volt a feladatuk hogy visszautasítsák Latabár alakítását.

Gáspár Margit, a Fővárosi Operettszínház polgári-értelmiségi származású, de hithű kommunista igazgatónője, aki 1949-től 1956-ig töltötte be posztját, elsősorban megreformálni, mondhatni, musicalesíteni, baloldali tanulságú librettókkal felvértezni kívánta az operettet. 1945-ös párttagként rendelkezett azzal az érdekérvényesítő képességgel, mellyel képes volt megvédeni a magyar operett hagyomány azon képviselőit, akikre terveihez szüksége volt. Rákosi Mátyás titkári iratai között őrzik Gáspár Margit több, Rákosinak címzett levelét (más színházigazgatók nem írtak neki leveleket), melyek közül most az elsőből idézünk röviden. Ezt Gáspár 1950. január 18-án írta az osztályharcosított librettójú Offenbach operett, a *Gerolsteini nagyhercegnő* bemutatójakor kitört botrány után. A produkció ugyanis egyes neofita kritikusoknak így sem volt eléggé szocialista realista. Gáspár e levélben utal a Latabárt ért támadásokra is, s igyekszik őt – nem először és nem utoljára – megvédeni.[9]

> […] Rákosi Elvtárs, lehet, hogy a színház, amelynek vezetését Pártunk énrám bízta, rosszul, károsan nevettet. Akkor ezt az illetékeseknek meg kell mondani és a vezetőt le kell váltani. De a dolgozó tömegek nevetés-igényét nem lehet semmibe venni! És itt nem használ az, ha elméletben folyton hangoztatjuk az operett fontosságát, de mikor a színpadon látjuk például Latabárt, ezt a vérbeli operett-komikust, a nagy cirkuszi nevettetők egyenes leszármazottját, akkor lesújtottan legyintünk. Én ezért érzem olyan komoly horderejűnek – a magam problémáján túl – azt a furcsa és jellemző vitát, amely a „Gerolsteini nagyhercegnő" körül élesedett ki a szakmai bemutatón. (És azóta is egyre élesedik!) Nagy hibának érzem, hogy a kultúrkáderek egy részének egyszerűen nincs humorérzéke. Ezáltal elszakadnak a vidám, optimista nevetésre vágyó tömegektől. Azoknak a múzeumba való „széplelkeknek" az uszályába kerülnek, akiknek szemében a „színvonalas művészet" feltétlenül egyértelmű az ásító unalommal, és akiknek minden „gyanús", ami tömegsikert arat.

A történet persze nem ért itt véget, Rákosi iratai között megtalálható ugyane témával kapcsolatban Berczeller Antalnak, a Népművelési minisztérium színházi főosztálya vezetőjének feljegyzése,[10] melyben ő is tanúskodik, hogy Latabár alakítása tényleg nem volt „reakciós". Érdemes beleolvasni érvelésébe, hogy lássuk, mennyire csupán propaganda szempontok szerint fogadtak vagy vetettek el egy előadást, s hogy valójában miként vélekedtek a magyar operett hagyomány képviselőiről.

[9] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. cs. 335. Ő. e.
[10] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. cs. 335. Ő. e.

> […] Az előadás még erősen magán viseli a polgári operett stílusát. Két komikus, Latabár és Keleti, az egyik a hadügyminisztert, a másik a rendőrfőnököt játssza, lelkesen szolgálják az ügyet, a harmadik Feleky, az udvari táncmestert alakítja, kissé gyanúsítható avval, hogy nem azonosítja magát a rábízott feladattal. Honthy Hanna a címszerepben szintén groteszkebbre vehetné a figurát. Nála is felmerül a gyanú, hogy szíve szerint pozitívre és a közönség szimpátiájának megnyerésére játszik. Ha azt vesszük, hogy Gáspár Margit milyen nehéz területen dolgozik és politikailag a legrosszabb színészanyagot, az elmúlt rezsim dédelgetett sztárjait örökölte, azt kell mondanunk, hogy feltétlenül dicséretreméltó, jó munkát végzett. […] Hatása a közönség felé kitűnő, zsúfolt házak mellett játszák *(sic!)* a nevetésekből és tapsokból megállapítható, hogy az emberek helyesen reagálnak a darab mondanivalójára.

A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetségnek 1953. október 2-án megtartott bővített aktíva-vezetőségi ülésén az egymás torkának ugró, s korábbi korláttalan agresszivitásukat Sztálin halála után már bíráló színházvezetőket Gáspár Margit békíteni igyekezett, megint megragadva az alkalmat, hogy érvelésével Latabárt védje.[11]

> […] Azt hiszem, hogy ez, hogy „ízlés", nagyon veszedelmes zászló, és erről szeretnék egy kicsit beszélni. Nagyon veszedelmes és megbízhatatlan. Mert hiszen rendkívül nehéz meghatározni, hogy hol kezdődik az az ízlés, ami még feltétlenül megbízható, vagy hol végződik, és hol kezdődik az, ami már veszedelmes vagy ellenséges. És itt tudok valamit saját tapasztalatomból mondani. Azt, amikor az államosítás után például Latabárt az ízlés nevében akarták a színpadokról leparancsolni. Majd a párt állást foglalt és Latabár Kossuth-díjat kapott. És arra is emlékszem, amikor Simon Zsuzsát ugyanezzel a jelszóval próbálták a színházi világból kiparancsolni, majd a párt újra állást foglalt és Simon Zsuzsa szintén Kossuth-díjat kapott.

Az igazgatónő anyagi és erkölcsi támogatása s 1950-ben elnyert Kossuth-díja ellenére Latabárt gyanakvással kezelték a pártirányítás alsó szintjein is. Egyébként kitüntetése indoklása is pontosan jelzi a könnyű műfajtól elvárt propaganda funkciót:[12]

> *[Latabár Kálmánt Kossuth-díjjal jutalmazták – H. Gy.]* a szórakoztató műfajoknak a haladás szolgálatába állításáért, főképpen a „Gerolsteini nagyhercegnő" c. operettbeli alakításáért.

E magas hatalmi elismerés ellenére továbbra is védeni kellett Latabárt, mikor például Gólya elvtárs, a VI. kerületi pártbizottság titkára támadta őt. Az MDP Agit. Prop. Osztály iratai között maradt fenn az 1953-ban rendezett színházi nagyak-

[11] MOL, MDP Agit. prop. O., 276. t. 89. cs. 402. Ő. e.
[12] MOL, Népművelési Minisztérium általános iratok (1949–1957), XIX-I-3-a, 106. d.

tíva jegyzőkönyve, melyen Szirtes György, az operettszínház gazdasági igazgatója érvelt igen taktikusan, egyben feltárva, milyen parancsolóan szólt bele a párt a színház munkájába.[13]

> […] Azokat az eredményeket, amiket így az Operettszínházon belül elértünk elsősorban Pártunknak és a kerületi Pártbizottságnak köszönhetjük. A Pártbizottság segítsége minden vonalon megmutatkozott a színházzal szemben és az nem közömbös, hanem döntő egy színház életében és minden területen, hogy a Pártnak segítsége látható legyen, mert a Pártbizottság nekünk, úgy a művészeti kérdésekben, mint egyéb személyi problémáinkban állandóan segítségünkre van, és ezzel elősegíti művészi munkánk fejlődését. Itt Gólya et. a referátumban felemlítette Latabár, Feleky, Honthy művészeket, hogy Latabár engedély nélkül utazott vidékre, Feleky és Honthy a második szereposztásra nem ment el. Ezt a kritikáját Gólya et.-nak már előbb megkaptuk és azóta az a döntő változás történt, hogy Latabár beadja előre a vidéki fellépésekre az engedélyt és ugyanakkor pedig dacára, hogy pl. Felekynél ez a hiányosság megtörtént, másik oldalon nagyon komoly fejlődésen ment keresztül. Pl. a stúdióban vasárnap neveli, tanítja a fiatalokat.

Latabár titkos belügyi jelentésekben is szerepel. Rákosi Mátyás titkári iratai között három feljegyzés is tanúskodik arról, hogy az 1945 után bebörtönzött és színpadról eltiltott Fedák Sári, egykori operett sztár 1955-ös temetése, pontosabban az ott megnyilvánuló szolidaritás, a régi operett hagyomány melletti szimbolikus demonstráció mennyire ijesztő volt az újra erőre kapó Rákosi-féle hatalom számára. A BM. IV. Osztály szigorúan titkos minősítésű, 1955. május 19-ére dátumozott jelentését Piros László belügyminiszter és Rajnai alezredes szignálta.[14]

> […] Fedák temetését Medgyasszai Vilma, Oláh Gusztáv, Mészáros Ági és Latabár Kálmán rendezték. […] Latabár saját kocsiján ment le személyesen Kiss Ferencért Székesfehérvárra, hogy ő is részt vehessen a temetésen. Rajta kívül még résztvettek: Rózsahegyi Kálmán, Latabár Kálmán, Ajtay Andor, Gobbi Hilda, Medgyasszai Vilma, valamint számos színész. Gáspár Margit a Fővárosi Operett Színház igazgatója, Latabár Kálmán tanácsára az Operett Színház próbáit délelőttről délutánra halasztotta, csak azért, hogy minél több színész megjelenhessen a temetésen.

Szabálytalanságok után kutatva, Latabár „haknijai" után is nyomoztak. Ezekre hivatkozva ugyanis korlátozható vagy letiltható lett volna e „maszek" tevékenység, amikor is a közönség a presszió ellenére az „öncélú" – ti. politikai propagandát nem tartalmazó – komédiázásnak hódolt. A MOL őriz amiatti nyugtalanságról

[13] MOL, MDP Agit. prop. O, 276. f. 89. cs. 402. Ő. e.
[14] MOL, Rákosi Mátyás titkári iratai, 276. f. 65. cs. 335. Ő. e.

tanúskodó dokumentumokat is, mi lesz, ha a nézők által bálványozott egykori sztárok „egészségtelenül" sokat keresnek. Néha azonban, ahogy az alábbi jelentés[15] is rögzíti, a pénzügyi szabálytalanságokat kutató nyomozás eredménytelen maradt. (Talán a rendező szervnek sem volt érdeke egyik legjobban eladható művésze ellen bizonyítékot szolgáltatni.) E kudarcról számol be a Budapest Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottsága Népművelési Osztályáról a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályára, Pánczél Pál osztályvezetőnek küldött levél:

> Tárgy: Latabár Kálmán vidéki szereplései.
> Bp. 1953. márc. 5.
> 1952. december 24-én kelt 1451-32 sz. levelükre válaszolva értesítem, hogy a levélben jelzett ügyet kivizsgáltuk. Az Országos Filharmónia keretében különböző vidéki városokban szerepelt Latabár Kálmán és Fejér István. Az előadások körülményeire és gyakoriságára pontos adatokat beszerezni vizsgálati részlegünk nem tudott, mert az Országos Filharmónia nem bocsátott rendelkezésre megfelelő adatokat. Vizsgálati részlegünk nagyon sok időt töltött az ügy kivizsgálásával, azonban a fentiek miatt eredményre jutni nem tudott. Kérem Osztályvezető elvtársat, hogy az Országos Filharmónián keresztül vizsgáltassa meg a számunkra is fontos ügyet. […]

A Latabár iránti effajta figyelem soha nem lankadt. Ha jogi szabálytalanságra nem leltek, a színész „egészségének védelme" is lehetett ürügy a színházon kívüli, kevésbé kontrollálható szórakoztató tevékenység visszaszorítására. Az alábbi jelentés[16] is olyan jogi szabályozást sürget, mely korlátozná komikus és közönség bulvárhagyomány jegyében zajló örömteli találkozását, amit a korban nem tekintettek a kultúra részének. A Népművelési Minisztérium Főkönyvelőségének Munkaügyi csoportja 1955. december 2-án készített jelentése az előadóművészek, zeneszerzők, írók és szövegírók bér- és jövedelemhelyzetéről szintén eme hivatalosan deklarált értékrend és a befogadói ízlés közötti távolságot igyekezne pénzügyi eszközökkel szűkíteni, ellehetetlenítve az állami színházi struktúrán kívül szolgáltatott „öncélú humor" makacsul működőképes maszek formáit.

> […] Fővárosi Színházak: Évek óta fennálló súlyos problémát jelent, hogy nincs szabályozva sem a kötelező fellépések, sem a túlfellépések rendszere. Ennek következtében egyes művészeket – különösen a nevesebbek közül – szinte már egészségük rovására menően foglalkoztatnak. […] Csákányi László havi 2100 forintos fizetése mellett külső szereplésekkel közel ugyanannyit keres. Keleti László külső szereplésekkel színházi fizetésének másfélszeresét keresi. Ugyanez a helyzet Mezei Máriánál is. Németh Marika színháztól élvezett fizetésének két és félszeresét keresi kint, Petress Zsuzsa mintegy másfélszeresét. Ráthonyi Róbert majdnem négyszeresét, Zentai Anna is lényegesen

[15] MOL, XIX-I-3-a, Népművelési Minisztérium általános iratok (1949–1957), 263. d., 1451-16/53.
[16] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o, 276. f./91,175. Ő. e,.

> többet keres külső szereplésekkel, mint a színháznál. A legnagyobbak közül Honthy Hanna is lényegesen többet keres kint, mint a színháznál és Latabár Kálmán külső szereplésekkel fizetésének közel négyszeresét keresi meg. A fellépés-számokban megmutatkozó igénybevétel egyes színészek művészetével és egészségével való igen káros gazdálkodásra, másoknak elhanyagolására mutat. Nagy művészünk Latabár Kálmán színházánál egy év alatt mindössze 53-szor játszott, ugyanakkor 250 külső szereplést vállalt.

Hogy a Latabár iránti ellenséges hatalmi viszony végül mégis „pozitívra váltott", annak többféle oka volt. Gáspár Margit a kor szűk differenciálási lehetőségeihez képest kezdettől igyekezett anyagilag is elismerni Latabár színpadi teljesítményét. A Vallás és Közoktatási Minisztérium Művészeti és Szabadművelődési osztályának iratából tudjuk, hogy 1949-ben Latabár pont akkora, 2 400 Ft-os fizetést kapott, mint az igazgatónő, illetve a pótlékokkal együtt ő keresett a legtöbbet, 4 200 Ft-ot a frissen államosított színházban. A relatív, a korban lehetséges anyagi megbecsülés szándékát jelzik a Népművelési Minisztériumnak küldött kérvények is, melyekben az igazgatónő Latabárnak adandó fizetésemelésre vagy jutalomra kér engedélyt. Törekvése általában sikerrel jár, részben mivel mindig a kor hangnemébe illő dicséretekkel, Latabárnak az új, propaganda funkcióhoz való alkalmazkodásával indokolja kérelmét,[17] mint 1950. június 20-án is. Az egykori bulvárszínházi csillagoknak adandó sztár-fizetések sürgetése azt is világossá teszi, mennyire eltért adott esetben a Rákosi-rendszer hirdetett ideológiája és követett gyakorlata.

> 1950/51-es évadra szóló személyi előterjesztésünket a következőkben tesszük meg. […] Az 1. csoport 2. szám alatt szereplő Ajtay Andor, a 4. szám alatt szereplő Bilicsi Tivadar, a 8. szám alatt szereplő Feleky Kamill és a 14. szám alatt szereplő Latabár Kálmán művészekre vonatkozólag Révai elvtárs az operett szektorra vonatkozólag azt a kijelentést tette, amikor színházunkat meglátogatta, hogy itt helyénvalónak, sőt szükségesnek tartja az úgynevezett „star fizetéseket", tekintettel arra, hogy a műfaj a színészekkel szemben éppen olyan különleges követelményeket támaszt, mint más vonalon az opera. A magas fizetések azért is szükségesek, hogy az élvonalbeli operett színészek lehetőleg ne járjanak többé füstös lokálokba „pendlizni", amit ebben az esztendőben az alacsonyabbra szabott gázsik miatt a Minisztériummal egyetértőleg nem tilthattunk meg. […] Latabár Kálmán, Honthy Hanna és Bilicsi Tivadar kimagasló művészi teljesítményei feltétlenül a legnagyobb méltánylást érdemlik.

Idővel Latabár hozzájárulását a színház propaganda funkciójának fenntartásához olyannyira hasznosnak tartották, hogy már játéka korábban támadott „öncélúságának" bírálatától is eltekintettek. 1951-re a komikus vitathatatlanul a szocialista operett sztárja lett, immáron havi 6000 Ft-ot keresett, ahogy erről Gáspár Margit

[17] MOL, Népművelési Minisztérium általános iratok (1949–1957), XIX-I-3-a, 65. d., 1750/Főv./22/1950.

a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályára 1951. március 8-án küldött levele[18] is tanúskodik. (Ne feledjük azonban a korban kötelező békekölcsönjegyzést, ami Latabár keresetét alaposan megcsapolhatta.)

> Latabár Kálmán Kossuth-díjas, a Magyar Népköztársaság érdemes művésze – ki az évad folyamán az „Aranycsillag" és a „Palotaszálló" operettünkben kimagasló művészi teljesítményt nyújtott – fizetésemelésére vonatkozólag felterjesztést teszünk és kérjük, hogy az eddig folyósított családi pótlékok meghagyása mellett fizetését 1951. márc. 1-től kezdődően 6000 Ft-ra (törzs illetmény: 2400, személyi pótlék: 3600) felemelni szíveskedjenek.

Eme anyagi méltánylásnak nemcsak az volt az oka, hogy a hagyományos komikus által fakasztott felszabadult nevetés időleges vidámság látszatát kölcsönözte az amúgy komor diktatúrának, hanem az is, hogy Latabár közönséget hozott a Fővárosi Operettszínháznak. Hisz a színházak gazdálkodása az államosítás után sem támaszkodhatott kizárólag az állami támogatásra, tervteljesítésük a jegybevételtől is függött, amit viszont közvetlenül befolyásolt Latabár szereplése, ahogy erre Szirtes György gazdasági igazgató 1950. december. 2-i kérelme is utal.[19] Arra hivatkozva kér ugyanis engedélyt az *Aranycsillag* című magyar szocialista katonaoperett jegyárainak csökkentésére, hogy abban Latabár – betegsége miatt – nem játszhatja tovább szerepét, s ez Szirtes szerint jelentősen csökkenti majd a nézőszámot.

> Latabár Kálmán betegsége folytán, miután szerepét Rátonyi Róbert játssza, előre láthatólag a pénztári jegyeladás nagymértékben vissza fog esni.

A szocialista operett „kitalált hagyományának", ezen belül a szocialista realista játékstílus egyeduralmának deklarálása ellenére – tanúsítja e levél is – a magyar zenés színház a szocialista korszakban működés-, illetve inkább hatásképtelen volt a háború előtti színházi ipar egykori sztárjai nélkül.

Bármilyen meglepő, Latabárnak még külpolitikai jelentősége is volt. Elsősorban mivel sokat csepült stilizált játéka a magyar kultúra azon kevés elemének egyike volt, ami őszinte lelkesedéssel töltötte el a szovjet nézőket. Így aztán a „régi tradíció" operett-sztárjait, köztük Latabárt felvonultató filmvígjátékok kulturális exportcikként, a szocialista Magyarországon folyó vidám élet propagandaeszközeként is szolgáltak külföldön. Eme operett export gyakorlat 1956 után is folytatódott, elsősorban a Fővárosi Operett Színház 1954-ben bemutatott legendás *Csárdáskirálynő* előadásának külföldi vendégszereplései révén. Ekkor azonban az életörömet sugárzó produkció már más tónusú diplomáciai feladatot töltött be:

[18] MOL, Népművelési Minisztérium általános iratok (1949–1957), XIX-I-3-a, 67. d, 1761/3-10-2.
[19] MOL, Népművelési Minisztérium általános iratok (1949–1957), XIX-I-3-a, 64. d, 1760/K/D/1950.

Magyarország nemzetközi elszigeteltségét kellett oldania. Hogy a honi külpolitika tudatosan használta a régi operett-tradíció némi szocialista mázzal leöntött változatait a Szovjetunió iránti hűség kifejezésére, azt Latabár példáján is igazolhatjuk. A Moszkvai Nagykövetség Adminisztratív iratai közt Szkladán Ágoston követ külügyminiszternek címzett levele arról tanúskodik, hogy a szovjetek 1952-ben már kifejezetten kérték Latabár moszkvai látogatását.[20]

> Bizalmas.
> Moszkva, 1952. dec. 29.
> […] Ziminy és Moszkovszkij elvtársakkal, a Szovjetexportfilm helyettes vezetőivel folytatott beszélgetésben (XII. 25-i fogadás alkalmával) szóba került a barátsági hónappal kapcsolatos magyar filmhét, melyet megvalósíthatónak tartanak. […] Ezzel kapcsolatban Moszkovszkij elvtárs megjegyezte, hogy különösen szívesen látnák Latabár Kálmánt a delegáció tagjai között, akit a moszkvai közönség a bemutatott magyar filmeken keresztül nagyon megszeretett.

A magyar fél konstatálta, hogy a korábban korszerűtlennek kikiáltott Latabár a szovjetekkel való mindig alárendelt viszonyban politikai hasznot is hajthat, s készségesen beleegyezett a látogatásba, ahogy erről Rózsa Irén, a Politikai Főosztály helyettes vezetőjének 1953. január 31-én küldött válasza is tanúskodik:[21]

> Közöljük, hogy a magyar filmdelegáció összeállításánál a Latabár Kálmán személyére vonatkozó szovjet kívánságot figyelembe fogjuk venni.

Latabár hazai pozícióját e szovjet kérés minden bizonnyal erősítette, hát még lelkes moszkvai fogadtatása, melyről az alábbi beszámolóban olvashatunk s mely az egész magyar delegáció presztízsét növelte. Különösen figyelemre méltó a Latabár hagyományos komikusi játékstílusát méltató szovjet vélemény. Mondhatni, Latabárt a szovjetek védték meg a hazai túlbuzgóktól, akik mindenáron szocialista realista színészt akartak faragni belőle. Olvassunk tehát bele K. nagykövetségi tanácsos, ideiglenes ügyvivő levelébe, melyet a külügyminiszternek küldött Moszkvából, 1953. június 4-én, titkos minősítéssel.[22]

> A magyar filmhétről kiegészítésképpen az alábbiakat kívánom jelenteni. […] A delegációt az itt tartózkodásuk utolsó napjaiban a Szovetszkoe Isztusztvo meginterjúvolta, melyet a lap leközölt. Ezenkívül a rádióban is szerepeltek, sőt Latabártól televíziós felvételt (ének- és táncszámok) szándékoztak felvenni, sajnos erre nem kerülhetett sor Latabár megbetegedése miatt, aki a táncszámokat nem vállalhatta…A delegáció és

[20] MOL, Moszkvai Nagykövetség. Admin. Iratai, XIX-J-42-b, 9. d., IV. 752.,219-/biz./53.
[21] MOL, Moszkvai Nagykövetség. Admin. Iratai, XIX-J-42-b, 9. d., IV. 752.,0217/1/biz. 953-I.
[22] MOL, Moszkvai Nagykövetség. Admin. Iratai, XIX-J-42-b, 9. d, IV. 752, 925/f.-53.

a filmfesztivál politikai sikereinek csúcspontját jelentette az a tény, hogy Ponomarenko elvtárs, az új kultuszminiszter fogadást adott (30-án) a delegáció számára és a követségen rendezett búcsúfogadáson is (29-én) megjelent. Ez magában véve is nagy esemény, de még csak növeli jelentőségét az, ha összehasonlítjuk a tavalyi filmhéttel, amikor a delegációt még Bolsakov, akkori filmminiszter sem fogadta, a követségi búcsúestre sem jött el. […] Ponomarenko elvtárs hangsúlyozta, hogy a filmvígjáték is „komoly" film, ha jó. Példának azt hozta fel, hogy el tud képzelni egy olyan filmet, ahol Latabár a főszereplő és a film megmutatja Budapest valamennyi szépségét. A filmben Latabár forduljon meg Budapest minden szép helyén. Így a film derűs is lesz, és végre lesz olyan film, amely méltóképpen megmutatja Budapest szépségeit. Arra a megjegyzésre, hogy most készült el egy nagy dokumentumfilm Budapestről, határozottan azt válaszolta: Nem dokumentumfilm kell! Szükség van arra is, de az nem mutathatja meg igazán a szépet. Latabárral kapcsolatosan azt jegyezte meg, hogy nem kell fékezni alkotói kezdeményezését, bátrabban kell szerepeltetni filmjeinkben, kell számára külön forgatókönyvet írni.

Amikor a Fővárosi Operettszínház először vendégszerepelt Moszkvában 1955. december 24. és 1956. január 30-a között, Latabár nem játszott ugyan a fantasztikus sikerű *Csárdáskirálynő*ben, csak egy kevésbé lelkesen fogadott szovjet operettben, fellépése mégis újfent diplomáciai hasznot hajtott. Elsősorban azzal, hogy játékának feltétel nélküli szovjet nézői és kritikai elismerése azt sugallta: az operett s a Latabár-féle játékstílus olyan terrénum, ahol a két, igen eltérő hagyományú kultúrának mélyebb köze lehet egymáshoz. A *Szabad Nép* 1955. december 29-i számában Kóródi József számolt be a sikeres vendégjátékról, külön kihangsúlyozva a Latabár iránti szovjet nagyrabecsülést:

Az előadáson megjelent J. Sz. Miljutyin zeneszerző is, s mint régi ismerős üdvözölte az Operettszínház több művészét. Néhány évvel ezelőtt ugyanis a magyar-szovjet baráti hónap idején Magyarországon járt, s már akkor megtekintette az operettszínház előadását. A *Havasi kürt* előadásáról így nyilatkozott: „Nagyon elégedett vagyok az operettszínház előadásával. Jobb, mint amikor Magyarországon láttam. Sikerült szinte az egész darabban népi légkört teremteni. Örömmel mondom, hogy magam is ilyen előadásban képzeltem el a *Havasi kürt*öt. Latabár Kálmán művészetét, azt hiszem, nem is kell külön méltatnom…" A *Havasi kürt* bemutatóján részt vett A. L. Sapsz, a Moszszovjet Színház neves rendezője. Ő így nyilatkozott az előadásról: „Nagyon örülök, hogy a Fővárosi Operettszínház szovjet operettet is bemutat Moszkvában. Olyan művet, amely a mai szovjet életet ábrázolja. Latabár Kálmán kiváló művész, megértem, hogy a közönség már színpadra lépésekor nagy tapssal fogadta és számait megismételtette. Tánca és éneke egyaránt kifejező, találékonyság jellemzi játékát".

A LATABÁR-EMLÉKKÖNYV

Szeretném, ha az igen tisztelt, de általam nem ismert cikkíró egyszer karonfogva végigsétálna velem a pesti utcán. Meglepődne attól, hogy gyalogjárótól autóbusz utasig, a sarki rendőrön túl, gyerektől aggastyánig, milyen derűtől sugárzó arccal fordulnak felém a szívek. Nem, én úgy érzem, a közönség nem pártolt el tőlem. Szeretnek engem, és én is szeretem őket.[23]

Az operett és Latabár szocialista korszakban is töretlen népszerűségét konstatálva felvethető, hogy a pesti kozmopolita bulvárszínház s a hozzá tartozó „öncélú" játékstílus nem vált-e a magyar kulturális emlékezet olyan reprezentatív formájává, mely – paradox módon – a nemzeti érzés s a polgári hagyományok kifejeződéseként is szolgált egy kvázi gyarmati helyzetben. A fenti, csak Latabárra vonatkozó dokumentumokból is kiviláglik, hogy az 1920–1930-as évektől hazai és nemzetközi hírnevet szerző bulvárszerzők és színészek csapata – a közönséggel szövetkezve – milyen szívós passzív ellenállást tudott kifejteni a szocialista realista doktrínával szemben, s milyen meghökkentő hazai és külföldi sikerekkel rehabilitálta a korszerűtlennek kikiáltott régi operett hagyományt. Az 1920–1945 között működő pesti operett-ipar egyes sztárjai az egypárti diktatúrában is megkerülhetetlenekké váltak a hatékony zenés színházi szórakoztató produkciók létrehozásában.

A nézők Latabár iránti szeretetének, megbecsülésének megnyilvánulásairól emlékezések sokaságát idézhetnénk, megelégszünk azonban egyetlen meghökkentő, de bizonyító erejű következtetéssel, melyet Szuhay Balázs a kitelepítésekor tapasztaltak alapján vont le:

> Taktaszadán tanultam meg igazán, mi a népszerűség. Itt tapasztalhattam először, hogy Latabár Kálmán több, mint sikeres művész: fogalom. Mert bármilyen nemzetiségű filmben jelent meg bármilyen korú vagy külsejű komikus színész, a mozi közönsége felmorajlott: ebben a filmben ez a Latabár! Mert a komikus színész fogalma Latabárral volt azonos. (Szuhay 1987: 44)

Latabár öncélúnak bélyegzett játéka azonban nemcsak Magyarországon jelentette a nézők számára az 1949 után kényszerűen felejtésre ítélt pesti tömegkultúra hagyomány időleges, örömmel konstatált feltámadását. Ahogy Felleghy Tamás, a Latabár brigád egykori tagjának visszaemlékezése is tanúskodik róla, a kisebbségi helyzetbe került magyar közönség számára 1954-ben, Szlovákiában a színpadra lépő Latabár a magyar kultúrát, múltjukat, hagyományukat jelentette: a komikus

[23] Latabár Kálmán levele a *Népszabadság*nak. (Idézi Molnár Gál 1982: 293)

tehát nemcsak a határokon belül vált a kollektív kulturális emlékezet kitörölhetetlen részévé.

> A csehszlovákiai Cedok irodája meghívta együttesünket egy szlovákiai turnéra […] gyakran megesett az is, hogy a nézőtéren nem mozdult senki. Nem akartak még hazamenni, nem akartak felébredni szép álmukból. Egyszer Kálmánka oda is szólt nekünk: No, gyerekek, kezdhetjük elölről! Amikor mégis elérkezett a busz indulásának ideje, a szlovákiai magyarok körülfogtak minket, a kezünket rázták, a ruhánkat simogatták, hiszen Magyarországról jöttünk. Csak úgy fürödtünk hálás szeretetükben. […] Pozsonyba vezetett az utunk. […] Amikor leültünk megbeszélni a dolgokat a helyi rendezőséggel, akkor derült ki, hogy a Mária Terézia vár udvarán fogunk fellépni egy óriási színpadon, hatezer ember előtt. Ekkor tudtuk meg azt is, hogy a műsor háromrészes lesz. Az első részben ismert szlovák komikusok lépnek fel, természetesen szlovákul, a második részben a cseh Latabár azaz Vlasta Burián lép színpadra társulatával, és a harmadik részt a magyarok adják. […] Elkezdődött az előadás. A közönség jól mulatott a szlovák vicceken. Sikerük volt a cseheknek is. Behallatszott az öltözőbe a taps, a nevetés. Kálmánka idegesen fordult hozzám. Itt le fogunk égni! De jött a harmadik rész, nem volt mese. A harmadik részt én nyitottam meg, magyarul. A színpad olyan óriási volt, hogy futólépésben tettem meg az utat a mikrofonig, és csak ennyit tudtam mondani lihegve: Szeretettel üdvözlöm önöket a Latabár együttes nevében! És belépett Latabár. A nézők felugráltak a helyükről. Volt, aki sírt örömében. Kiabáltak, kendőket lobogtattak, és mi csak álltunk hosszú perceken át a tapsorkánban. Kálmánka halkan odasúgta nekem: Baj lesz! Ez már tüntetés. Csak a Himnuszt el ne kezdjék énekelni! (Felleghy 2000: 189–190)

A Latabár-vita – mely mindvégig a színház elit- és tömegkultúra funkciója közti presztízsharcba illeszkedett, a „korszerű” és „elavult” színház közti különbségtétel szükségességének sémáját támogatta – mára nyugvópontra jutott. Elsősorban a színház funkciójára és tekintélyére is kiható társadalmi változások nyomán. 1989 után ugyanis a „korszerű” színházak társadalomkritikai küldetéstudata, „hatalomnak üzenő” elit-színházi funkciója – mely általában egy rendezői drámaértelmezésnek alárendelt, pszichikai realista színjátszásban manifesztálódó előadásmodellben testesült meg – háttérbe szorult a rendszerváltoztatás után markánsan erősödő szórakoztató színházi funkcióval szemben. Mára megdőlt a játékstílusok közti értékhierarchia dogmája is, melyet a Rákosi- és Kádár-korszakban a színházakat irányító és szponzoráló kultúrpolitika és a döntően az elitszínházi törekvéseket támogató sajtó alakított ki és tartott fenn. A látogatottság, a bevétel döntő tényezővé válásával a kulturális közbeszédben rehabilitálódott a szórakozás (esetünkben: az operett, a zenés színház, az „öncélú” komikus műfajok) iránti nézői igény, miközben a nyelvújító színházi kísérletek rétegszférába szorultak.

Ez a színházak fennmaradt állami támogatása ellenére is egyre markánsabban érvényesülő trend – nevezetesen a befogadói reakciók növekvő szerepe a színházi kínálat alakításában – nem jelenti ugyanakkor, hogy a Latabár-féle játéknyelv,

a hagyományos komikum s általában a pesti kozmopolita bulvárkultúra kérdéskörét elemző érdeklődéssel különösképpen bolygatták volna. Nehéz, ha egyáltalán lehetséges ugyanis pótolni művelődéstörténetünkben azt a kimaradt fázist, melynek során az 1960–1980-as években Nyugat-Európában és Észak-Amerikában a társadalom- és humán tudományokban felfedezték és rehabilitálták a populáris kultúrát[24] – a baloldali irányultságú Cultural Studiesban,[25] az antropológiában[26] a történettudományban[27] s a szociológiában[28] – a nemzeti kultúrák egyenrangú szereplőiként elemezve a kapitalista színházi ipar[29] megjelenési formáit (a bulvárszínházat,[30] a burleszket,[31] a music-hallt,[32] az operettet[33] és a musicalt[34]) valamint ezek esetleges politikai és identitásformáló funkcióit.[35] E lemaradásunk pótlása ezért is igen nehéz, mert időközben a tömegkultúrát vizsgáló társadalomtudományi érdeklődés már a médiák felé fordult.

A Latabár centenáriumra műsorra tűzött filmfelújítások, archív felvételek kétféle, igen eltérő nosztalgia táplálására voltak alkalmasak. 1945 előtti pesti slemil

[24] Burke, Peter: *Popular Culture in Early Modern Europe.* New York, 1978, Harper & Row; Burke, Peter: Popular Culture between History and Ethnology. *Ethnologia Europea,* 1984. XIV: 5–13.
[25] During, Simon (ed.): *The Cultural Studies Reader.* London, 1993, Routledge; Mukerji, Chandra – Schudson, Michael (eds): *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspective in Cultural Studies.* Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1991, University of California Press; Nelson, Cary – Treichler, Paula – Grossberg, Lawrence (eds): *Cultural studies.* London, 1992, Routledge.
[26] De Matteis, Stefano: *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della cittá del teatro.* Bologna, 1991, Societá editrice il Mulino.
[27] Levine, Lawrence W. (1988): *Highbrow / Lowbrow The Emergence of Cultural Hierarchy in America.* Harvard University Press, Cambridge, London.
[28] Bourdieu, P.: Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique,* 1971. Volume 22: 49–126.
[29] Hemmings, Frederic – Williams, John: *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France.* Cambridge, 1993, Cambridge University Press; McCormick, John: *Popular Theatres of Nineteenth Century France.* London, 1992, Routledge.
[30] Corvin, Michel: *Le théâtre de boulevard.* Paris, 1989, Presses Universitaires de France; Root-Bernstein, Michèle: *Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-Century Paris.* Ann Arbor: Michigan, 1984, UMI Reserach Press.
[31] Hébert, Chantal: *Le burlesque au Québec; un divertissement populaire.* Montréal, 1981, Hurtubise HMH; Hébert, Chantal: *Le burlesque québécoise et américain.* Québec, 1989, P. U. L.
[32] Busby, Roy: *British Music Hall. An illustrated Who's Who from 1850 to the Present day.* London, 1976, Paul Elek; Feschotte, Jacques: *Histoire du music-hall.* Paris, 1965, Presses Universitaires de France.
[33] Bruyas, Florian: *Histoire de l'opérette en France. 1855–1965.* Lyon, 1974, Emmanuel Vitte; Bruyr, José: *L'opérette.* Paris, 1962, Presses Universitaires de France; Traubner, Richard: *Operetta: A theatrical history.* Garden City: New York, 1983, Doubleday & Company, Inc.
[34] Bordman, Gerald: *American Musical Theatre. A Chronicle.* New York, 1978, Oxford University Press; Woll, Allen L.: *Black Musical Theatre: From Coontown to Dreamgirls.* Baton Rouge, 1989, Louisiana State University Press; Engel, Lehman: *The American Musical Theater.* New York, 1975, Macmillan; Masson, Alain: *Comédie musicale.* 1981, Stock/Cinéma.
[35] Bradby, David – Louis, James – Bernard, Sharratt (eds): *Pertformance and Politics In Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Théatre, Film and Television, 1800–1976.* Cambridge, 1980, Cambridge University Press.

filmjeivel Latabár felidézte a háború előtti nagyvárosi kozmopolita szórakoztató kultúrát – mely mára rehabilitált örökség, sőt elérendő cél, turistavonzó attrakció lett. (Ezt tanúsítja többek közt a felújított, a régi magyar operett tradíciót felvállaló Fővárosi, illetve ma már Budapesti Operettszínház programja.) Másfelől, az ötvenes évek Latabárt szerepeltető szocialista operettjeinek és komédiáinak s a hatvanas évek szilveszteri kabaréinak újbóli műsorra tűzése a szocialista korszak nosztalgiájának felkeltésére is alkalmas. Kérdés, hogy a színész elementáris hatásképességét közvetlen színházi élmény hiányában már nem érzékelő fiatalok mennyire értékelik Latabár hagyományos komikusi játékstílusát, mely már megjelenésekor, a harmincas években is némileg megkésett volt az európai, amerikai mintákhoz képest. (Utóbbiak a hangosfilm megjelenése előtti színházi iparhoz kapcsolódtak.)

Latabár szimbolikus rehabilitációja azonban mindenképpen megtörtént azzal, hogy a komikus szobrot kapott az új Nemzeti előtti parkban. S szobra talpazatán – legalábbis mikor én ott jártam – egyedüliként virág is díszlett, ami a nézők el nem múló szeretetét jelzi. Egy másik alkalommal feltűnt, hogy a vasárnap délelőtt a parkban sétálók közül milyen sokan választják rituális családi fotójuk hátterekénti Latabár szobrát (pedig az a park egy távolibb sarkán áll), s nem Major Tamás, Sinkovits, Ruttkai, Kiss Manyi, Soós Imre szobra előtt örökítik meg magukat és családjukat. Egy Latabár játékstílusának fogadtatását, tágabban a színész kollektív kulturális emlékezetben elfoglalt helyét vizsgáló cikkben kihagyhatatlan e Párkányi Raab Péter által készített szobor üzenetének boncolgatása. Egyébként is, a Török Péter által tervezett, kifejezetten „emlékezeti hely"-nek[36] konstruált színházi emlékpark – a Nemzeti falán, mellett és kívül elhelyezett színész-szobraival és reliefjeivel – szinte kínálja magát annak vizsgálatára: kinek s mely (esztétikai, politikai, nosztalgia, értékkijelölő) kritériumok alapján állítottak emléket a kollektív kulturális emlékezet e kétségtelenül reprezentatív helyén. Az is értelmezésre vár, hisz szándékolt (a színházépületet az érdeklődőknek bemutató idegenvezető is említette is), hogy mely szerepben, figurában örökítették meg a kiválasztottakat. Mint minden emlékmű és emlékhely – természetesen ez is tükrözi mai értékelésünk polifóniáját. Nincs ez másként a gazdag s ellenmondásos szemantikájú Latabár szobor esetében sem. Érdemes tehát utalni rá, hogy a szobrász Latabárt Mujko, az udvari bolond jelmezében, figurájában ábrázolta. Mujko, Mátyás király bolondja egy 1951. október 19-én bemutatott, egyértelműen az új, „kitalált hagyományt" (Eric Hobsbawm) reprezentáló szocialista operettből, az azóta a repertoárból kikopott *Szelistyei asszonyok*ból terem a Nemzeti előtti téren. A Mikszáth műve alapján Benedek András és Semsey Jenő által dramatizált s Sárközy István által megzenésített operett korabeli sikere – több mint háromszáz előadás – főképp

[36] Pierre Nora, francia történész fogalma, ezen alapszik az általa szerkesztett *Les Lieux de Mémoire* című impozáns francia társadalomtörténeti munka.

annak volt tulajdonítható, hogy magyar történelmi, s nem kortárs, tudniillik agitatív munkás-paraszt témát dolgozott fel, illetve nem szovjet operett volt, mint a Rákosi-korszakbeli repertoár nagy része. Kétségtelen azonban, hogy a *Szelistyei asszonyok* ismertsége jóval elmarad ama bulvár-, illetve klasszikus operettekétől, melyekben a harmincas évektől Latabár kidolgozta hagyományos komikusi stílusát s megalapozta hihetetlen népszerűségét. A *Szelistyei asszonyok*kal kapcsolatban arra is érdemes utalni, hisz levéltári bizonyítékok vannak rá, hogy a szövegkönyv Mátyás király erejét, furfangját s igazságosságát magasztaló passzusai egy másik, tar fejű Mátyásnak szóló hódolatot is rejtettek, a kor rituáléja szerint. Eme 1951-es retorikát támogató áthallások érzékeléséhez elég, ha beleolvasunk az operett cselekményének leírásába, mely a fővárosi színházak 1951–52. évi műsortervében található az MDP KV iratai között:

> A történet Mátyás király korában játszódik le. Központi problémája az ország függetlenségének megvédése a külföld hódítási kísérletei ellen, különösen Fridrik császár ismételt próbálkozásaival szemben. Ezek a próbálkozások bent az országban mindig a Mátyással szembenálló oligarchiára támaszkodtak, akik ellen a király mindvégig a legnagyobb eréllyel küzdött. Ennek volt köszönhető, hogy az ország függetlenségét valóban sikerült mindvégig megvédenie, valamint az, hogy elnyerte a nép szeretetét, mely a hatalmaskodó főurakkal szemben küzdelmeiért Igazságos Mátyásnak nevezte el. A darab a nagyszerű Fekete Sereg erejére és a nép szeretetére támaszkodó Mátyásnak ezt a kettős küzdelmét mutatja be.[37]

Tehát a bulvárkomikust immár a magyar színészet 20. századi klasszikusai közé, az új Nemzeti Színház előtti kollektív emlékezeti térbe helyező utókor egy olyan operett szerepében jeleníti meg Latabárt, mely – mind agitatív politikai hevét, mind szocialista realista „esztétikáját" és játékstílusát tekintve – lényegében a Latabár-féle hagyományos komikumot s a pesti bulvár operettet kiszorítani jött létre, transzferált szovjet minták nyomán.

Másféle, szintén ellenmondásos értelmezést rejt az örök vidámságra kényszerült, az irodalmi hagyományban gyakran tragikus figurának tartott „udvari bolond" figurájának kiválasztása. Egyfelől sugall olyan, Latabárral kapcsolatban már a háború előtt is hangoztatott elitszínházi felfogást, mely szerint Latyi csak a körülmények kényszerében mulattatott, mintegy elfecsérelte tehetségét, komoly színházakban, komoly szerepeket – például a Nemzetibeli Shakespeare drámák bolondjait – kellett volna játszania, s nem bulvár brettlikben fellépni. Csak e drámai feladatokban mutathatta volna meg, hogy valójában milyen nagy színész. E színházi műfajok, s az eltérő funkciójú „tömeg- és elit kultúra mezők" (Pierre Bourdieu) hierarchiáját valló felfogás szerint nem az ugribugri figurák, a badar

[37] MOL, MDP Agit. prop. O. 276. F. 89. cs. 399. ő. e.

szövegek, az untig ismételgetett s mindig ülő poénok, a bárgyú pesti viccek illettek volna Latabár tehetségéhez. Érdekes párhuzam, hogy a komikus munkásságát reprezentáló Televideó kazetta[38] is tartalmaz egy „Bolond monológ" című Victor Hugo dráma jelenetet, mely Latabár tragikus figurák eljátszására is alkalmas, realista színészi reputációját, azaz saját tradíciójából való kilépési szándékát lenne hivatott demonstrálni (mit mondjak, nem túl nagy sikerrel). Ahogy utaltam rá, e stílusváltást erőteljesen és folytonosan követelte tőle a szocialista kritika, melyre mindvégig jellemző volt az öncélú, stilizált színjátszást, s általában a „kispolgári" bulvár szórakoztatást elítélő hév. Az udvari bolond szerepében való megörökítéssel a szobrász a „komoly" színészségről való lemaratottság tragikumát, a nevetés mögött megbúvó szomorúság motívumát is hangsúlyozta Latabárban. Bár talán csak arra gondolt, hogy a hagyományosan a nemzeti függetlenséget, a nyelvvédő honi drámairodalmat s a patetikus realista színjátszást megtestesítő Nemzeti előtt furcsán festene – Major szintén gazdag politikai allúziókat hordozó III. Richard figurája, Sinkovits Mózese és Timár József, Nemzeti színházból kirúgott, az épülettől két nagy bőrönddel távolodó Willy Lomanja[39] mellett – Bóni vagy Mikszi gróf szoboralakja. Mégis, a Latyi maszk színpadi és kulturális esszenciáját egy efféle kockás zakós, monoklis figura – gondolatmenetünk értelmében – adekvátabb megtestesítette volna.

Felfogható azonban az udvari bolond figura annak jelzéseként is, hogy a bulvárkomikust miként sajátította ki a kommunista kultúrpolitika, s miként vált Latyi egy kétes sikerű, propagandisztikus célú műfaji kísérlet: a szocialista operett emblematikus figurájává. Hisz a saját tradíciójától való kényszerű eltávolítás, a művészi autonómia erős csorbulása tagadhatatlan Latabár esetében. Ugyanakkor az is vitathatatlan, hogy – épp stilizált s ezért nehezen kontrollálható, teátrálisan rendkívül hatékony hagyományos komikusi játékstílusa s a közönséggel való fantasztikus kapcsolata révén – Latabár pályája végéig érvényesítette a hatalom számára kényelmetlen igazságokat humoros formában kifecsegő, törvények fölött álló bölcs bolond szólamát is. Az udvari bolond toposz e kettősségét szemlélve találó a Mujko figura szoborba öntése, mely felfogható az új politikai és stiláris kontextusba kényszerített Latabár emlékművének. E társadalomkritikai nézőpontot elfogadva hiányoljuk azonban mellőle a másik kisajátított, átértelmezett – a kortárs és az utókorbeli befogadásban mégis győzedelmeskedő – operett sztár és nagy színész, Honthy Hanna szobrát.

A jelen szemszögéből visszatérve a címbeli hármas kérdésre, a Latabár-féle „öncélú" játékmód színháztörténeti, nézői és politikai értékelésére, először is azt állapíthatjuk meg, hogy a 20. századi pesti színházi tömegkultúra elemzése,

[38] *Régi kedvencek. A „Latyi"*, MTV – Televideó kiadó, 1993.
[39] Arthur Miller *Az ügynök halála* című drámájából.

kultur- és mentalitástörténeti áttekintése még épp csak megkezdődött. Olyan könyvekre utalok a közelmúltból, mint Molnár Gál Péter *A Latabárok. Egy színészdinasztia a magyar színháztörténetben* vagy *A pesti mulatók* című gazdagon dokumentált munkája. A befogadók viszonya Latabárhoz és az általa reprezentált hagyományos komikusi játékmódhoz máig pozitív. E stílust és hagyományt felvállalni képes és hajlandó csekély számú örököse ma is élvezi a közönség megkülönböztetett kegyét. Végül, az „öncélú komikus játékstílushoz" s a pesti bulvárszínházi örökséghez ma – szerencsére – nem rajzolódik ki markáns politikai viszonyulás. Csak olyan áttételes és összetett kommentárok vannak, mint amilyeneket a Nemzeti elé állított Latabár szobor is közvetít.

FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL),
Népművelési Minisztérium (NM)
▪ XIX-I-3-a Általános iratok 1949–1957
Magyar Dolgozók Pártja (MDP)
▪ M-KS-276-65 Rákosi Mátyás titkári iratai 1948–1956
▪ M-KS-276-89 Agitációs és Propaganda Osztály 1950–1956
▪ M-KS-276-91 Tudományos és kulturális osztály 1953–1956

Főhatóságok
Moszkvai Nagykövetség
▪ XIX-J-42-a Titkos Ügykezelés (TÜK) iratok 1946–1961
▪ XIX-J-42-b Adminisztratív iratok 1946–1960

Színház és Filmművészet 1950
Régi kedvencek. A „Latyi", MTV – Televideó kiadó, 1993.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Attiani, A. (ed.) (1980): *Enciclopedia del teatro del '900.* Feltrinelli, Milano.
Barba, Eugenio – Savarese, Nicola (1991): *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of the Theatre Anthropology.* Routledge, London.
Burke, Peter (1984): Popular Culture between History and Ethnology. *Ethnologia Europea* 14: 5–13.
De Marinis, Marco (1995): *Mimo e teatro del Novocento.* La Casa Usher, Firenze.
De Marinis, Marco (1994): *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia.* La Casa Usher, Firenze.
De Marinis, Marco (1995): *Il nuovo teatro. 1947–1970.* Bompiani, Milano.

Duvignaud, Jean (1993): *L'acteur.* Éditions Écriture, Paris.
Faldini, Franca – Fofi, Goffredo (eds) (1993): *Totò.* Tullio Pironti Editore, Napoli.
Fellini, Federico (1988): *Mesterségem, a film.* Gondolat, Budapest.
Felleghy, Tom (2000): *Ki ez az őrült?* K. u. K. Kiadó, Budapest. 189–190.
Fofi, Goffredo (1993): Totò e Pulcinella. In Faldini, Franca – Fofi, Goffredo (eds): *Totò.* Tullio Pironi Editore, Napoli.
Gál György Sándor (1973): *Honthy Hanna. Egy diadalmas élet regénye.* Zeneműkiadó, Budapest.
Gáspár Margit (1963): *A múzsák neveletlen gyermeke. A könnyűzenés színpad kétezer éve.* Budapest Zeneműkiadó, Budapest.
Goda Gábor (1966): *Írás közben.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
McCormick, John (1992): *Popular Theatres of Nineteenth Century France.* Routledge, London.
Mészáros Tamás (1977): *„A Katona". Egy korszak határán.* Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest.
Mihályi Gábor (1984): *A Kaposvár-jelenség.* Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.
Molnár Gál Péter (1982) *A Latabárok. Egy színészdinasztia a magyar színháztörténetben.* Népművelődési Propaganda Iroda, Budapest.
Molnár Gál Péter (2001): *A pesti mulatók.* Helikon Kiadó, Budapest.
Mukerji, Chandra – Schudson, Michael (eds) (1991): *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspective in Cultural Studies.* University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford.
Pasolini, Pier Paolo (1993): *Totò.* In Faldini, Franca – Fofi, Goffredo (eds): *Totò.* Tullio Pironi Editore, Napoli. 294–297.
Rátonyi Róbert (1984): *Operett.* Zeneműkiadó, Budapest.
Strasszenreiter Erzsébet (1996): Dokumentumok az ötvenes évek színházi életéből. *Színháztudományi Szemle,* 30–31. 233–249.
Szalay Károly (1972): *A geg nyomában.* Magvető, Budapest.
Szuhay Balázs (1987): *Kiadom magam.* A szerző kiadása, Budapest.
Tessari, Roberto (1989), *Commedia dell'arte. La Maschera e l'Ombra.* Milano: Ugo Mursia Editore.
Zsdanov, A. A. (1949): *A művészet és filozófia kérdéseiről.* Szikra, Budapest.

»DIVATHISZTÉRIA« VAGY »KONTRAPREZENTIKUS EMLÉKEZET«?

CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ (1954), AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (1955)

„[…] hát tudod, ez a mi Csárdáskirálynőnk."
Major Tamás Az ember tragédiája 1955-ös Nemzeti színházi felújításával kapcsolatban
(Venczel 1999: 16)

A szovjet hatalmi viszonyok széljárása szerint alakuló 1954–1956-os időszaknak két zajos színházi sikere volt Pesten. A *Csárdáskirálynő* Békeffy–Kellér féle átdolgozása a Fővárosi Operettszínházban, amit 1954 novemberében mutattak be, s a hét év szünet után színre kerülő *Az ember tragédiája* a Nemzeti Színházban. Utóbbinak 1955 januárjában volt a premierje. A mottóbeli bonmot humora azon alapul, hogy két, presztízsében összemérhetetlen művet kapcsol össze. Hogy hasonlítható nemzeti drámánk a csábos muzsikájú orfeum-operetthez, ami pusztán műfaja miatt is a nézői és teátrumi igénytelenség szinonimája volt esztétikában és kritikában, már 1945 előtt is! Hát még 1949 után, mikor az eszmei mondanivalót elhanyagoló, bűnös elandalodásra és pajzán gondolatokra sarkalló, nálunk oly népszerű operettek az üldözendő polgári ízlés zárványai lettek, amiket feledésre ítélt az államosított színházak vezérkara.

Pedig e Major által viccből összekapcsolt felújításokat feltáratlan kötelékek sokasága fűzi össze. Olyan rokonság van köztük, amit a politikusok, akik végül is engedélyezték a reprízeket, aligha érzékeltek. Kellően meg is döbbentek hát a *Csárdáskirálynő*t és *Az ember tragédiáj*át fogadó „divathisztérián". E tanulmányban a befogadói reakciók hasonlóságának okait vizsgálom, levéltári dokumentumokat idézve, s elsősorban *Az ember tragédiája* felújítására koncentrálva. Nemcsak közlöm e betiltott előadással foglalkozó, Népművelési minisztériumi és MDP dokumentumokat, kontextualizálni is igyekszem azokat. A jelentések, az értekezleti jegyzőkönyvek – a Tragédia felújításának dilemmájával kapcsolatos – megállapításait összekötöm a Rákosi-korszak kultúrában is érvényesülő kommunikációs elképzelésének kritikai vizsgálatával: a kommunikációs csatorna két végpontjára, az üzenet megformálására és a befogadásra koncentrálva. Végül, a két nem mindennapi siker okainak értelmezésébe bevonom a „kulturális emlékezet" működésének tanulmányozására kifejlesztett paradigmát. Célom nem előadás-elemzés vagy rekonstrukció. *Az ember tragédiája* e híres felújításának dramaturgiai, kritikai, színpadi értelmezési vitáira már csak azért sem utalok, mivel azzal bőséges

irodalom foglalkozik. Magyar Bálint (1963: 33–67), Molnár Gál Péter (1972: 166–175), Koltai Tamás (1990) kortárs emlékezésekre, korabeli cikkekre és tanulmányokra támaszkodva elemezte a produkciót, s a betiltáshoz vezető botrányt.

Nem ismertek azonban az 1955-ös bemutatót megelőző és követő, „Szigorúan titkos" minősítésű MDP KV és Népművelési minisztériumi iratok, melyek egyikére Gáspár Margit, a Fővárosi Operettszínház 1949–1956 közötti igazgatója utalt a *Színház*-ban publikált, e dolgozat kérdésfelvetését inspiráló alábbi memoár-részletében.

> Valamikor 1953-ban […] létezett egy úgynevezett Népművelési Kollégium, amelyiken mindig Révai elnökölt, és ezen akkor éppen a színházak 1953-54-es műsorát vitattuk meg. Az volt a szokás, hogy az igazgatók sorban ismertették a maguk tervét, és ehhez a többiek is hozzászólhattak. És miután Major Tamás ismertette a Nemzeti műsorát, én szót kértem és azt mondtam: nem értem, miért nem adja végre elő a Nemzeti *Az ember tragédiáját,* és hozzátettem: meggyőződésem, ha más nyelven íródik, már rég lefordítottuk volna, és játszanánk. Mire Major, mintha kígyó marta volna meg, felpattant, és tiltakozott; elmondta mindazt, amit akkoriban a Tragédiáról szokás volt elmondani. Révai ekkor közbeszólt, és olyasmit mondott, hogy két lehetőség van: vagy tényleg eljátsszuk a Tragédiát, vagy várunk tíz-húsz évig, és akkor már senki sem hiányolná. Mire én kijelentettem, hogy de igenis hiányolnák, mert ez egy remekmű, ami ha elássák, akkor is feltámad. No, erre kitört a Major és köztem egy negyedórás vita, amit Révai először nagyon élvezett, de aztán elunta, és lezárta a vitát, mondván: hívjanak össze a Tragédia ügyében egy irodalomtudósokból és más szakemberekből álló bizottságot, és aztán rendezzenek egy vitát, amire majd bennünket-kettőnket is meghívnak. Teltmúlt az idő, hamarosan jött a Nagy Imre-időszak, és a Nemzeti nagy csinnadrattával műsorra tűzte *Az ember tragédiáját.* Mostanában olvastam Major visszaemlékezéseit, ahol azt írja, hogy ő „kiverekedte" a bemutatót. Én csak azt mondhatom, hogy akkor ősszel összefutottunk, és gúnyosan megkérdeztem: na, Tamás, hogy is van ez a Tragédiával? Ő pedig – mert roppant szellemes ember volt, az kétségtelen – széttárta azt a hosszú karját, és azt mondta: hát tudod, ez a mi *Csárdáskirálynő*nk. (Venczel 1999: 16)

Major említett memoárja (Koltai 1986) tényleg nem árul el sokat *Az ember tragédiája* 1955-ös bemutatásában játszott szerepével, illetve a bemutatót ellenző korábbi – Nemzeti igazgatói és párt bennfentesi – pozíciójával kapcsolatban. Nem utal Gáspárral folytatott vitájára sem. Az ötvenes években nagy hatalmú színházi ember a felújításban végül sokféle szerepet vitt, ő volt az előadás – Gellért Endre és Marton Endre mellett – harmadik rendezője, sőt az egyik szereposztásban Lucifert is játszotta. Major így emlékszik:

> A *Tragédia* bemutatásának története nagyon érdekes, ebben minden benne van. Mikor mi fölvetettük, az első válasz egy szörnyű elképedés. Hogy képzeljük ezt? A színházi főosztály vezetője, Kende István fantasztikus módon ügyelt a világnézetre. Jelentéseket kellett írni, hogy ez a jelenet miért ilyen, meg ehhez hasonlókat. Amikor meghallotta,

> hogy a *Tragédiát* akarjuk bemutatni, üvöltözött, hogy ez rettenetes. Akkor aztán beszéltünk Révaival. Azt tudom, hogy nekem mindig érveket kellett kitalálnom, mert olyanokat hoztak fel Madáchcsal szemben, hogy pesszimista, meg a magyar *Faust,* és ezekre az érvekre kellett válaszolni. Hosszú, hosszú hónapokon keresztül válaszoltunk például arra, hogy mi az, hogy pesszimista. […] Így aztán nagyon, nagyon nehezen be lehetett mutatni, azzal a feltétellel, hogy ez az optimista kicsengés jöjjön ki, de ne csak ráaggatott függelékként. […] Ehhez hasonló viták után nekikezdhettünk az előadásnak. Közben ellenőriztek, beültek a nézőtérre, eljöttek a főpróbára, de általában soha nem hangzott el kifogás. Talán egyetlenegy, most elfelejtettem a nevét annak a hölgynek, aki azóta irodalomtörténész lett, de akkor a pártközpontban dolgozott, megfogott minket a szünetben és azt kérdezte: „Ki öltöztette munkásruhába Ádámot és Lucifert Londonban?" De máskülönben meg voltak elégedve. (Koltai 1986: 92–93)

A levéltári források vizsgálata előtt villantsuk fel az anekdota főszereplőinek korabeli státusát. A korszak színház- és művelődéspolitikája elveinek és gyakorlatának alakításában döntő volt a Pb tag, művelődésügyi miniszter Révai József szerepe, aki azonban 1955-ben, a bemutató idején már mindkét posztjától megvált. (Nem tudni persze, hogy az új miniszter, Darvas József árnyékában mennyire volt jelen az 1953–1956-os korszak döntéseiben.) Az illegális kommunista kapcsolataival mindig dicsekvő Major Tamásnak a Nemzeti Színház igazgatásán messze túlterjedő hatalmáról az 1945 utáni magyar színházi életben sokat írtak. Hívei (Koltai 1986) és ellenfelei[1] is boncolgatták ellentmondásos szerepét. Nem kísérte ekkora figyelem az utókor részéről Gáspár Margit, a Fővárosi Operettszínház igazgatója tevékenységét. Az elit polgári miliőben felnőtt író, újságíró, színpadi szerzőnek önéletrajzi regénye (Gáspár 1985) tanúsága szerint szintén volt kapcsolta az illegális kommunista párttal, majd ő lett a szovjet szocialista realista operett honi változatának egyik fő konstruktőre. Gáspár tehát egy hatalmi és anyagi támogatással bíró, modern baloldali zenés színházi műfaji kísérlet irányítója volt, hithű kommunista értelmiségi, a korabeli színházi döntéshozatali fórumok (Népművelési Minisztériumi kollégiumi értekezlet, Színház- és Filmművészeti Szövetség, Dramaturgiai Tanács) buzgó és aktív résztvevője. Már az sem véletlen tehát, hogy e két „veszélyes darab", a *Csárdáskirálynő* és *Az ember tragédiája* szocialista színházi újrakontextualizálását, újbóli színpadra engedését e megbízhatónak tartott, „színházi vonalon" a legbelső hatalmi körhöz tartozó igazgatóknak engedélyezték. Egy vidéki direktor akkoriban nemcsak hogy nem merte volna Révai előtt fejtegetni *Az ember tragédiája* bemutatásának szükségességét, de – a jegyzőkönyvek tanúsága szerint – meghívást sem kapott a műsorterveket tárgyaló értekezletre.

[1] Például: Gábor Miklós: *Egy csinos zseni.* Budapest, 1995, Magvető; Egri István: *Színház egy életen át.* Budapest, 1990, Múzsák.

AZ ÜZENET KÓDOLÁSÁNAK NEHÉZSÉGEI

Gáspár és Major vitájának nyomát a Népművelési Kollégiumi értekezletek Magyar Országos Levéltárban őrzött anyagában[2] kutattam, tisztában lévén a visszaemlékezések esetleges pontatlanságával. A Gáspár által említett 1953-as, színházi témájú napirendi pontokat tárgyaló Népművelési Minisztériumi kollégiumi értekezletek anyagát átvizsgálva ki is jelenthettem volna, hogy Gáspárt elragadta a fantáziája vagy megcsalta az emlékezete. Hisz rendeztek ugyan abban az évben is a színházak műsortervét megvitató értekezletet, de e – nyilvánvaló politikai okok miatt 1953. június 30-ról július 14-re halasztott – ülésen már Darvas József elnökölt. A Nagy Imre-féle új kormányprogram meghirdetése utánra halasztott ülés jegyzőkönyvében nem találjuk nyomát a Major-Gáspár vitának (bár mindketten részt vettek az értekezleten), s annak sem, hogy Révai bármit is határozott volna *Az ember tragédiájá*val kapcsolatban, mi több, az akkoriban leváltott miniszter részt sem vett a gyűlésen.

Átnézve azonban a színházi tárgyú kollégiumi értekezletek anyagát, kiderült, hogy *Az ember tragédiája* színrevitelének dilemmája 1949, az államosítás óta többször felmerült a színházi irányítás eme felső fórumán. Az előterjesztésekben s jegyzőkönyvekben ekkoriban zsolozsmaként ismételgették az új műsorpolitika három alappillérét (munkás- és parasztttémájú kortárs magyar, szovjet és népi demokratikus darabok), s e műveket tervutasítással s egyéb adminisztrációs intézkedésekkel színpadra is parancsoltak. De a „kitalált hagyományt" propagáló színművek mérsékelt sikere azt is bizonyította, hogy a kiépülő pártállam diktatórikus közegében sem lehet a közönség elváráshorizontját a kívánt irányba és sebességgel átalakítani. Az agresszív modernizációval kapcsolatos halk kételyek csak „Szigorúan bizalmas" körben – még a szakma nagy részét is kizárva – kerültek felszínre, például a Népművelési Minisztérium kollégiumi értekezleteinek Révai elnöklete alatt zajló vitáin. Itt mérlegelték a színházak államosítása után a nemzeti klasszikusok és az örökzöld operettek irányába alkalmazandó kommunista stratégiát és taktikát. A klasszikusokkal kapcsolatban már az 1950. február 14-i értekezlet jegyzőkönyvében leszögezték:

> A klasszikus magyar darabokat színre kell hozni. Dramatizálni kell a klasszikus regényekből, azonban a dramatizálásoknál nemcsak a klasszikus hagyományt kell feleleveníteni, hanem részint egyes jelenetek aláhúzásával, más jelenetek háttérbe szorításával korszerűvé is kell tenni.[3]

[2] MOL, Népművelési Minisztérium, Kollégiumi értekezlet 1949–1956, XIX-I-3-n
[3] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 1. d.

Eme agitatív, kisajátító tendenciájú dramaturgiai attitűd kezdettől jelen van a propagandaműfajjá áthangszerelni kívánt operetteknél is. Ezen az értekezleten még nem téma *Az ember tragédiája,* melyet utoljára 1947 szeptemberében újított fel a Nemzeti. (E Both Béla-féle rendezés 89 előadás után került le a repertoárról.)

Az 1950. június 4-i kollégiumi ülésen, továbbra is az államosítással szinkronban zajló szovjetizálás erőszakos modernizációs lázában égve, első napirendi pontként „A jövő színházi évad előkészítését" tárgyalták. Ekkor a közelgő évfordulók miatt tértek vissza a klasszikus magyar drámákra, újfent propagandisztikus irányú dramaturgiai beavatkozást és rendezői értelmezést kötve ki a színre állítás feltételeként:

> A klasszikus darabok előadásánál azt kell figyelembe venni, hogy ezeken a darabokon változtatni lehet. Ezek a változtatások elsősorban egyes részek kihagyásával, más részeknek az előadásban való aláhúzásával történjenek elsősorban, az átírással óvatosan kell bánni, de attól sem szabad visszariadni, különösen akkor, hogyha klasszikusok regényeit dramatizáljuk. Katonánál a hozzáírás lehetetlen, azonban a *Bánk bán* előadását úgy kell rendezni, hogy abban Katona reformkori kettősségéből a haladó, pozitív vonásokat aláhúzzuk, a negatívokat, a megalkuvó részeket elkenjük. A Kisfaludy és Vörösmarty évfordulókat nem kell színházaink vonalán megünnepelni, ezt majd az irodalom vonalán megtesszük.[4]

Már közvetlenül *Az ember tragédiáját* érinti az 1951. augusztus 7-i kollégiumi értekezlet, melynek iratai az MDP Agit. prop. osztály anyagai között is fellelhetők.[5] Minden bizonnyal itt esett meg az anekdotában szereplő Gáspár–Major-vita, bár annak szövegét, részletes ismertetését nem, csak rá vonatkozó homályos utalásokat találtam a jegyzőkönyvben, s a minden bizonnyal Révai által diktált határozatban. A „Színházak műsorterve az 1951–52-es színházi évadra" című előterjesztésben, melynek előadója Kende István volt, Gáspár felvetésével egyezően tényleg nem szerepelt *Az ember tragédiája* sem a Nemzeti az évi, sem távlati tervei között. Műsorterve olyan, néha csak vázolt „új magyar darabokból" állt, mint: „Sándor Kálmán 1919-es tárgyú darabja, Veres Péter *Próbatétel* című novellája dramatizálása, Szabó Pál: *Új föld,* Barna-Szabó: *Csatornázás a Borzason,* Mándi Éva A békeharcról ír darabot."[6] Gáspár Majorral folytatott vitájára csak a jegyzőkönyv alábbi mondata utal:

> […] A Kollégium megállapítja, hogy a tervezet nem tartalmazza azokat a darabokat, amelyekről a vita során az igazgatók beszéltek.[7]

[4] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 2. d.
[5] MOL, MDP Agit. prop. o., 276. F. 89. cs. 399. ő. e.
[6] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 3. d.
[7] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 3. d.

S hogy az igazgatók tényleg arról beszéltek, amire Gáspár visszaemlékezésében utalt, az a jegyzőkönyv hatos szám alatt szereplő megjegyzéséből derül ki, mely szerint:

> Madách: „Ember tragédiája" problémáit az Irodalomtörténeti Társulat vitassa meg, nem nyilvános vita keretében.[8]

Kommunikációs elképzelés

Kérdésfeltevésünk szempontjából lényeges, hogy a jegyzőkönyv nem említi Révai ama állítólagos megjegyzését, mely reális alternatívának tűnhetett a korláttalan kommunista modernizációs láz közepette: miszerint „két lehetőség van: vagy tényleg eljátsszuk a Tragédiát, vagy várunk tíz-húsz évig, és akkor már senki sem hiányolná" (Venczel 1999: 16). Eme elképzelés szerint a szovjet típusú társadalmi berendezkedés s a szocialista realista kultúra dominanciája egy-két évtized alatt kitörölné a kulturális emlékezetből a magyar klasszikusokat: képes lenne tehát gyökeresen átalakítani ízlést, mentalitást, hagyományt.

Ugyanakkor a Révai utasítására elindított „Ember tragédiája diskurzus" inkább a dráma és a jövendő előadás „üzenetének" új társadalmi igények szerinti előzetes kidolgozását célozta. A szocialista realizmus honi apostolai ugyanis egy utóbb tévesnek bizonyuló kommunikációs hipotézisből indultak ki. Nevezetesen: egy a hatalmi központ által kimunkált értelmezés megléte szavatolja, hogy a befogadók ezt az olvasatot teszik magukévá. Feltételezték azt is, hogy az előadásban e racionális üzenet változatlan formában ér célba. Az, hogy a jelentésteremtésben figyelmen kívül hagyták a befogadói aktivitás szerepét, tulajdonképpen szinkronban volt az 1940–1950-es évek kommunikációról alkotott felfogásával. Mely mindazonáltal – a háború idején – minél több üzenet, minél pontosabb célba juttatására, nem pedig a művészi kommunikáció igényei szerint formálódott. E Shannon és Weaver nevéhez kapcsolható kommunikáció-felfogás szerint minden félreértés az üzenet kódolásában vagy a csatornában bekövetkező hiba, „zaj" következménye. Szemantikai zajnak tekintették a kommunikációs folyamat során fellépő, a feladó által nem szándékolt, s a befogadást befolyásoló jelentéstorzulást. Weaverék legfőbb törekvése voltaképpen e zaj kiküszöbölése volt. A kommunikációs modellek történetét áttekintő Fiske (1990) alapvető kritikája eme, a kommunista kultúramodell kommunikációs gyakorlatára hasonlító elképzeléssel szemben az, hogy a jelentést kizárólag az üzenetben tételezi, s nem fordít figyelmet a kulturális faktorokra.

A harmincas évek sztálini diktatúrájában kimunkált zsdanovi szocialista realizmus koncepciót Magyarországra transzferáló Révai-féle kulturális politika sem

[8] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 3. d.

volt tekintettel sem a színházi kommunikáció komplex és művészi jellegére, sem a nézők 1945 előtti kulturális tapasztalata által meghatározott befogadói aktivitásra. Pontosabban, ha Révai tisztában volt is e faktorok jelentőségével, politika-esztétikai credo-ját demonstratíven épp ezekkel – tulajdonképpen a kulturális emlékezettel – szemben határozta meg, a színházat „csak azért is" propaganda eszköznek tekintve. Nemigen vetve számot avval, hogy az előadásban kommunikált üzenet (aktuálpolitikai agitáció) s a média (korábban döntően a fogyasztói kultúrát szolgáló színházi gyakorlat) inkompatibilitása önmagában is meggátolhatja a feladó szándékával megegyező üzenet hatékony kommunikálását. Ha tehát a néző visszautasította vagy átértelmezte az üzenetet, akkor sem e kommunikációs modell mechanikus jellegét kérdőjelezték meg, hanem a kódolás vagy a közvetítés hibáit kutatták agresszív következetességgel.

Tévesnek bizonyult a Rákosi-korszak kultúrpolitikájának ama feltételezése is, hogy a rendező akkortájt felfedezett előadás-meghatározó kompetenciájának célja egy elsősorban racionális elemekből építkező, egyértelműen dekódolható politikai-ideológiai üzenet nézőkhöz való közvetítése lenne. (Tény ugyanakkor, hogy a Magyarországon megkésetten, Hevesi Sándor, Németh Antal munkássága ellenére csak jóval az államosítás után teret nyerő rendezői színházi felfogás – fura módon – eme diktatórikus kommunikációs szándék „melléktermékeként" honosodott meg nálunk, ha mindjárt erősen redukált felfogásban is.)

*Az ember tragédiá*jához visszatérve, a kollégium döntéshozói abból indultak ki, ha a mű marxista szempontú értelmezésére felszólított esztéták kimunkálják az új – az államraisont nem veszélyeztető – olvasatot, s ha a rendező garantálja annak előadásba oltását, akkor a közönség azt „automatikusan" el- és befogadja majd. Következésképpen, a nemzeti dráma is besorolódhat ily módon az új világnézet egyedülálló helyességét bizonyító példák sorába. E voluntarista felfogás szerint *Az ember tragédiájá*nak csak akkor van létjogosultsága a színpadon, ha lehetséges az új, kitalált hagyományba illesztése. Eme optimista forgatókönyv megvalósulását leginkább a falanszter jelenet feltételezett szocializmus ellenessége és a dráma állítólagos pesszimizmusa veszélyeztette. A tudósokat és rendezőket tehát elsősorban az efféle kockázatok elkerülése érdekében mozgósították. A többszörösen redukcionalista kommunikáció felfogás figyelmen kívül hagyta hát a befogadói aktivitást, amit *Az ember tragédiája* esetében nagyban befolyásolt a drámai költemény s a hozzá kapcsolódó játéktradíció kulturális emlékezetbe ívódottsága, az Ádámot és Lucifert alakító színész-személyiségek hatása, valamint a Nemzeti Színház és a dráma összefonódottsága.

A színház 1953/54 és 1954/55-ös klasszikus tervei közé felvette *Az ember tragédiá*ját. Az 1952. június 3-i kollégiumi értekezleten azonban Révai – a Madách évforduló ellenére – úgy ítélte meg, hogy a mű „eszmei tisztázása" még nem érte el a kellő mértéket, így a jegyzőkönyv tanúsága szerint elvetette a felújítás lehetőségét.

> Az évfordulókra vonatkozóan a Móricz, Szigligeti és Madách-évfordulók érintik közelebbről a színházakat. Nem feltétlenül szükséges mind a három szerzőtől valamennyi színháznak előadni valamit. Elegendő lesz például, ha színházaink a „Sári bíró"-val és a „Rokonok"-kal, továbbá az Ifjúsági Színház a „Légy jó mindhalálig" című darabokkal ünneplik Móriczot. Szigligeti darabjai közül elég, ha egy szerepel az Ifjúsági Színháznál és vidéken a „Csikós". Madách: „Ember tragédiája" c. darabjának előadása megoldhatatlan feladat, esetleg a „Civilizátort" elő lehet adni.[9]

Az 1953. július 14-én tartott értekezlet, bár itt *Az ember tragédiája* nem kerül szóba, azért érdemel figyelmet, mert jelzi, hogy a „színházi fronton" is a kül- és belpolitikai helyzet változásaihoz való azonnali, taktikai alkalmazkodás dívott. A korábbi, 1953. március 24-i ülésen még Révai elnökölt, július 14-én már Darvas József az új miniszter s a kollégium új elnöke. Az eredetileg június 30-ra tervezett értekezlet elmaradt, minden bizonnyal a Rákosit június 13–14-én ért szovjet kritikák, a június 27–28-i KV ülés, majd a július 4-én az új miniszterelnök, Nagy Imre által ismertetett új irányvonal és kormányprogram okozta adminisztratív zavar miatt. Mindazonáltal a még valószínűleg a fordulat előtt készített előterjesztést ugyanaz a minisztériumi főosztályvezető, Kende István prezentálja, akire Benedek András, a Nemzeti dramaturgja így emlékezik.

> […] szobáját a szokott képek díszítették, íróasztalát pedig Révai arcképe. Köztudomásúlag nem kedvelte a Nemzeti Színházat, s Gellért egyszer a nyilvánosság előtt a szemébe mondta, hogy egymás iránt érzett ellenszenvünk kölcsönös. (Benedek 1985: 32)

Így hát kevéssé meglepő, hogy mintha mi sem történt volna, Kende továbbra is a színházi repertoár távlati tematikus tervezése mellett érvel, s a korábban vázolt kommunikációs stratégia talaján állva az alábbi statisztikák szerint „értékeli" a színházak 1953/54 évi műsortervét.

> Budapesten 29 új magyar darab, ebből 17 mai témával, 12 múltbeli témával foglalkozik. 20 szovjet darab kerül műsorra, 13 mai és 7 múltbeli téma. Népi demokratikus darabok közül 1 mai és 1 múltbeli szerepel a műsorban. Haladó nyugati író 1 művét mutatják be. Klasszikusok közül 13 magyar, 4 orosz és 17 egyéb szerepel a műsorban.[10]

A minisztériumi főosztályvezető továbbra is a színházak teljességgel központi irányítását sürgeti, dacosan szembefordulva a most éppen a szovjetek által forszírozott enyhüléssel:

[9] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 3. d., 1952. június 3.
[10] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 4. d., 1953. július 14.

> Döntően azonban még ma is az írók spontán szándéka befolyásolja a műsor kialakulását. Ezen a téren feltétlenül segítséget jelentene az össz-állami tématerv létrehozása, ami íróinkat általában is orientálná a fontosabb témák felé.[11]

Az értekezlet új miniszter hangolta jegyzőkönyve ezzel szemben jó példa az eddig követett művészeti irányvonal változatlanul hagyási szándéka mellett, az új politikai helyzethez való alkalmazkodásra:

> Az új kormányprogramm *(sic!)* a színházak műsortervében alapvető fordulatot nem jelent. Jelenti a már kitűzött feladatok jobb, színvonalasabb elvégzését. Ugyanakkor az új kormányprogramm sok érdekes problémát vet fel pl. az imperializmus a krelikarizmus *(sic!)* elleni harc, a tszcs-ben való bentmaradás, vagy kilépés kérdése stb. Az előbbi kérdésekkel való foglalkozásnak politikusabbnak, nagyobb nevelő hatásúnak kell lennie. A színházigazgatók feladata, hogy minden egyes darabnál és a *darabokon belül is az egyes kérdések kihangsúlyozásánál az új politikai helyzetet vegyék figyelembe.*[12] *[Kiemelés tőlem – H. Gy.]*

A Nemzeti műsortervében nem szerepel *Az ember tragédiája,* viszont a Fővárosi Operettszínház programjában ekkor bukkan fel először Kálmán 1949 óta nem játszott *Csárdáskirálynő*je: „Kálmán Imre: *Zsuzsi kisasszony,* vagy *Csárdáskirálynő.* Az operett feldolgozása teljesen új szöveggel."[13] Az Operettszínház műsortervét általában nem kísérte olyan vita, mint a Nemzetiét. Gáspár Margit nemcsak az új követelményrendszer szerint átírható operetteket szemelte ki, hanem – korábbi színpadi szerzői és fordítói gyakorlatára támaszkodva – rögtön szállította is ötleteihez a dramaturgiai koncepciót. Kanavászait aztán jobbára két háború közti bulvárszerzők, többnyire Békeffy és Kellér öntötték hatékony, szórakoztató, de „haladó tanulságokban" is bővelkedő operett formába. Gáspár amellett, hogy a modern baloldali zenés színház megteremtéséért dolgozó korrekt, társulatát mindig védő igazgatónő volt, rendelkezett egy a kor funkcionáriusai által nagyra értékelt képességgel is: felismerte a változó politikai igényeket és irányokat, s általában kérés nélkül alkalmazkodott hozzájuk. Ő sem sejthette azonban, hogy a *Csárdáskirálynő* újra megjelenése a munkás, paraszt, katona, valamint szovjet és román operettek színpadán – micsoda nézői forradalmat fog kiváltani, s hogy az 1954. november 12-i premier után rendőröket kell majd kivezényelni a pénztárnyitáshoz. Az átírás és rendezés finom propaganda-üzenete mellett elementáris erővel hatott ugyanis a fülbemászó, mindenkinek ismerős muzsika, s tomboló lelkesedést váltottak ki a hagyományos szerepkörükhöz visszatérő operett sztárok: Honthy, Feleky.

[11] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 4. d., 1953. július 14.
[12] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 4. d., 1953. július 14.
[13] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 4. d., 1953. július 14.

Az enyhülés relatíve tartósnak bizonyul, így az 1954. június 18-i kollégiumi ülésen megint felvetődik *Az ember tragédiája* bemutatásának dilemmája. A döntési mechanizmus változását mutatja, hogy immár több vidéki színigazgatót is meghívtak értekezletre. A műsortervet azonban változatlanul Kende István ismerteti. A Nemzeti által javasolt bemutatók között most *Az ember tragédiája* áll az első helyen. Az előterjesztő megjegyzése a Madách művel kapcsolatban ambivalens:

> Bemutatását komolyan mérlegelni kell, több érv szól mellette is, ellene is. Igen sok múlik a rendezői értelmezésen. Ha bemutatjuk, pénzügyi okokból bemutatóját az évad 1955-re eső részére javasoljuk.[14]

A Népművelési Minisztérium Színházi Osztálya nem támogatja tehát feltétel nélkül a bemutatót, de elismeri, hogy azt a változó politikai erőviszonyok esetleg kikényszeríthetik. Érdekes, hogy 1954 júniusában a Madách Színház tervében is szerepelt *Az ember tragédiája* (vagy Móricz: *Pacsirtaszó*ja). Mellette azonban Kende megjegyzése eloszlatja az új kormányprogram hatására túlzottan szuverén műsortervet dédelgető ambíciókat.

> *Az ember tragédiáj*át – ha előadjuk – a Nemzeti Színház adja elő. A *Pacsirtaszó* előadását javasoljuk.[15]

A politikai bizonytalanságot jelzi, hogy a jegyzőkönyvbe a vita konklúziójaként egy az előterjesztésnél nagyvonalúbb megfogalmazás kerül.

> Nemzeti Színház: […] Madách: *Az ember tragédiájá*nak bemutatása. El kell készíteni: esetleg irodalomtörténészek bevonásával – a rendezői értelmezést, különösen a legkényesebb pontokra vonatkozólag (pl. falanszterjelenet stb., s a minisztérium vezetősége ennek alapján dönti el véglegesen a bemutatást, ami különben szükségesnek látszik).[16]

A tétovázásra utal ugyanakkor, hogy Darvas miniszter tollal átjavította a jegyzőkönyv első változatát, s abból főként a Tragédia bemutatását támogató mondatokat húzott ki. Kimaradt a jegyzőkönyv végleges változatából:

> A vita során Major elvtárs fölvetette, és a Kollégium magáévá tette, hogy bővíteni kell a klasszikus előadások körét. Nem helyes, hogy fiatalságunkat 6-8 klasszikus bemutatásával akarjuk fölnevelni.[17]

> Szintén kihúzva: Dicsérendő, hogy éppen a Nemzeti Színház tűzi műsorába Madách: Ember tragédiája bemutatását. *(sic!)*[18]

[14] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 6. d., 1954. június 18.
[15] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 6. d., 1954. június 18.
[16] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 6. d., 1954. VI. 18.
[17] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 6. d., 1954. VI. 18.
[18] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 6. d., 1954. VI. 18.

Eddig egy kockázatosnak ítélt dráma és előadás „üzenete" megkonstruálási taktikáit vizsgáltuk, vagyis a pártállami ideológia színházi érvényesítésének eszköztárát. Ennek stádiumai *Az ember tragédiája* esetében a következők voltak. (1) A felújítás, illetve a könyv új kiadásának tiltása, ami mögött a Révai által jelzett kulturális emlékezetből való „kitörlés" szándéka munkált. (2) Kisajátító célzatú dramaturgiai beavatkozás: a szöveg átrendezése, kihagyások. (3) A tiltás feloldásának feltételeként egy a művet a szocialista realista kánonnal összeegyeztető marxista irodalomtudományi értelmezés kimunkálása. (4) A pártideológiát támogató, de legalábbis nem opponáló rendezői értelmezés előzetes kidolgozása.

SZEMANTIKAI ZAJ A KOMMUNIKÁCIÓS CSATORNÁBAN: „AZ EMBER TRAGÉDIÁJA" MEGNÉZÉSE DIVATŐRÜLETTÉ VÁLT[19]

*Az ember tragédiáj*át Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre rendezésében 1955. január 7-én mutatták be. Ezzel szinte egy időben, a hatalma visszanyeréséért küzdő Rákosi megkezdte harcát az elementáris közönség-érdeklődés visszaszorítására. A januári és februári 16-16 előadás jelezte ugyanis: a befogadói reakció túlnő azon, amit a „jobboldali" törekvéseket demonstratíven leszerelni kívánó Rákosi kör elviselt volna. Számukra e reakciós nézői attitűd már gyászosan ismerős volt: a *Csárdáskirálynő* átírt változatának 1954. november 12-i Fővárosi Operettszínházi premierjét követően 1955. január 15-én már az ötvenedik előadást tartották, miközben a közönség ostromolta a jegypénztárat (Rátonyi 1984: 332).

A Madách mű kiváltotta zavart jelzi, hogy a Népművelési Kollégium január 25-i ülése is a Nemzetivel foglalkozott. (Más színházak tevékenységének nem szenteltek külön tanácskozást.) Major a „Nemzeti Színház munkájának elvi és gyakorlati kérdései" címet viselő beszámolója január 14-én, egy héttel a felújítás premierje után íródott. Sem ő, sem a január 19-ére dátumozott minisztériumi előterjesztés készítője nem utalt rá, hogy e speciális ülés összehívásának oka *Az ember tragédiája* kiváltotta nézői reakció lett volna. (Lehetett persze a háttérben a kiváló pártkapcsolatokkal rendelkező, kiszámíthatatlan Major és a statisztikákat és tématerveket dédelgető Kende István, színházi főosztályvezető közti rossz viszony feloldásának szándéka is.) Tény, a színházi főosztály előterjesztése alapvetően dicséri a Nemzetit, s még az eredmények közé sorolja a Madách felújítást is.

[19] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 50–51. Budapesti Pártbizottság. Kulturális és Köznevelési Osztály, Feljegyzés „Az ember tragédiája" betiltásáról

> Az előadások művészi színvonala a Nemzeti Színházban az elmúlt két évad alatt állandóan emelkedő tendenciát mutat. Egyik nagy bemutató követi a másikat. *(Vihar, Othello, Úri muri, Az ember tragédiája)*[20]

Nehezményezi ugyanakkor a tervszerűtlen előadás-előkészítést, a minisztériummal szemben kritikus társulati légkört, az anarchisztikus szellemet. Helyteleníti, hogy pont a kiemelt státusú Nemzetiben nem tartják be az új, szocialista tradíciót legitimáló rituális formákat (pl. házi értékelés, „önkritika"):

> […] Ugyanakkor olyan produkciók vártak és a mai napig is várnak értékelésre, mint a *Vihar,* a *Buborékok, Othello, Úri muri* és ebben az évadban *Az ember tragédiája* és a *Képzelt beteg.*[21]

Beszámolójában Major a klasszikusokkal elért sikereiket azzal „menti", hogy törekvésüket a hivatalos kultúrpolitika célként deklarált műveltségterjesztő ambíciójához köti.

> Kisebb-nagyobb zökkenőkkel sikerült a *Bánk bán*t, a *Buborékok*at, *Az ember tragédiáját* olyan sikerre vinni, hogy eddig soha nem látott sorozatban tudjuk játszani ezeket a darabokat.[22]

Nem mentegetőzik *Az ember tragédiája,* s általában a klasszikusok iránt mutatkozó nagy – a hivatalnak nem feltétlenül kényelmes – nézői érdeklődés miatt sem. Érzékelteti, hogy a kissé szabadabb Nagy Imre-korszakban háttérbe szorultak a szovjet modellből transzferált darabtípusok, mivel meghatározóvá vált a klasszikusok, a nyugati polgári drámák és a hagyományos magyar operettek iránti közönségigény.

> A közönség érdeklődése a klasszikus darabok iránt nem elszigetelt jelenség a színházi területen, hiszen a könyvek iránt való érdeklődés stb. mutatja, hogy egyéb művészeti ágban is vannak hasonló jelenségek. Mi a klasszikusokat nagy nevelő hatású daraboknak tartjuk a közönség nívója és színészeink igényessége tekintetében egyaránt. Kultúrforradalmunk egyik legnagyobb eredményének azt az igénynövekedést tartjuk, amely még akkor is fennáll, ha egyéb területeken a szórakoztató színház, maszek stb. ezt a nívóemelkedést komolyan veszélyezteti is.[23]

[20] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 7. d., 1955. I. 25.
[21] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 7. d., 1955. I. 25.
[22] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 7. d., 1955. I. 25.
[23] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 7. d., 1955. I. 25.

A klasszikusok meg nem kérdőjelezhető, nívótlannak nem nevezhető sikerére hivatkozva Major – az értekezleten szokásos ideológia-központú diskurzust elhagyva – nagyobb anyagi támogatást kér a színháznak, s túlfellépti díj bevezetését sürgeti a Nemzeti színészeinek.

> Bessenyei például *Az ember tragédiája* második előadását orvosi felügyelettel játszotta végig, mert a kimerültségtől szívrohamot kapott, és alig bírta az előadást befejezni. Az a tény, hogy a színészek ilyen mértékben futnak mellékkereset után, az együttes munkáját komolyan veszélyezteti.[24]

Több pénzt kér díszletre is, emellett javasolja a Nemzeti bevételi előirányzatának csökkentését:

> A színház munkájának tervezésével kapcsolatban az a javaslatunk, hogy a költségvetéseket sokkal előbben, a műsor figyelembevételével állapítsák meg, mert nem lehet olyan kiadásokat megállapítani *Az ember tragédiája,* a *Dózsa* és az *Anya* évadjában, mint mondjuk a *Tűzkeresztség,* az *Ukrajna mezőin* és a *Buborékok* szezonjában.[25]

A következő, a Nemzetivel foglalkozó kollégiumi ülésen azonban a minisztérium képviselői már másféle hangnemet ütnek meg. Az 1955. július 15-i értekezletet a „jobboldali elhajlás elleni" határozott fellépés szándéka hatja át. A következő évi műsortervben a kortárs magyar, szovjet és népi demokratikus darabok számának növelésével, s a hagyományos operettbemutatók csökkentésével a minisztériumi döntéshozók a szakma s a közönség számára is jelezni kívánják, hogy az 1953–54-es időszak relatív engedékenysége véget ért, s újra az agitatív funkció kerül előtérbe. Eme üzenetet sugározná *Az ember tragédiája* betiltása is, mely azonban e Sztálin halála utáni periódusban már nem valósítható meg olyan simán, mint 1950-51-ben, a diktatúra fénykorában. Már e megváltozott taktikát demonstrálja a Dr. Ibos Ferenc által előterjesztett műsortervi javaslat, mely a Nemzeti Színháztól zömmel aktuálpolitikai bemutatókat vár el.

> Nemzeti Színház: A műsorterv jónak mondható. A repertoárt részben szűkíteni kell, részben ki kell egészíteni számunkra politikailag és eszmeileg fontos darabokkal, pl. „Feledhetetlen 1919", „Viharos alkonyat", „Vihar", „Senki városa", Háy Gyula „Varró Gáspár igazsága" című darabját segíteni kell ahhoz, hogy színre kerüljön. A Nemzeti Színháznak a Katona József Színházban feltétlenül be kell mutatni valamelyik Nazim Hikmet darabot. A jövő színházi évadban „Az ember tragédiájá-t" négy alkalommal lehet műsorra tűzni.[26]

[24] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 7. d., 1955. I. 25.
[25] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 7. d., 1955. I. 25.
[26] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 9. d., 1955. VII. 15.

Az előadás iránti érdeklődést figyelembe véve az engedélyezett négy előadás lényegében a Tragédia betiltását jelentette. Az enyhülés két éve alatt immár a vidéki színházakban is elharapódzott operett lázat a hivatal szerint szintén meg kell szüntetni, mivel e zenés műfaj kispolgári – tehát üldözendő.

> […] Színházaink – különösen az évad első felében – elsősorban a közönség kispolgári rétegeinek igényeit elégítették ki, s igazi népnevelő funkciójuk háttérbe szorult. […] Komoly problémaként jelentkezett ebben az évben a sokat emlegetett operett-dömping, mely a színház népnevelő szerepét gyengítette, a kispolgári reminiszcenciákat pedig erősítette. Arról is szólnunk kell, hogy színházaink egyes szerzőket meglepő módon felfedeznek és előtérbe állítanak (Molnár Ferenc) – s ez egyes darabokra is vonatkozik, másokat viszont elhanyagolnak. Jellemző például, hogy míg tavaly *Csárdáskirálynő* láz volt, az idén mintha *Mária főhadnagy* láz lenne.[27]

Figyelemre méltó, hogy a politikai támadás egyszerre indult meg a háború előtti kozmopolita bulvárműfajok (Kálmán, Molnár) és a nemzeti klasszikus Madách ellen, mindkét – kulturális emlékezetbe ivódott – előadás-hagyomány radikális visszaszorítását célozva.

„a prolikat ez nem érdekli”[28]

A betiltással kapcsolatos levéltári dokumentumok beláttatnak ama, a színházi repertoár összeállítása ürügyén folyó kíméletlen politikai küzdelembe is, amit Rákosi vívott egyszer már elvesztett totális hatalma visszaszerzéséért. Visszaemlékezések tanúskodnak róla: számára mind *Az ember tragédiája,* mind a *Csárdáskirálynő* felújítása kapcsolódott e harchoz, mindkét „rehabilitálást” elfogadhatatlannak, politikai céljaival összeegyeztethetetlennek tartotta. E darabok – eltérő kulturális mezőbe tartozásuk ellenére – valami olyat reprezentáltak az 1945 előtti magyar hagyományból, amit Rákosi nem tudott elviselni. Erről a két előadás megtekintésekor tanúsított, feltűnően hasonló magatartása is árulkodott. Őt az értelmezés finomságai nem érdekelték: számára a darabok színre kerülése volt a rossz üzenet. Arra csak közvetett utalást találtam, hogy *Az ember tragédiája* betiltását ő rendelte volna el, ugyanakkor Molnár Gál Péter felidézi a darab megtekintésekor tanúsított viselkedését, ami nem hagy kétséget az előadás iránti érzelmei felől. (Megjegyzendő, hogy Rákosi látogatása egybeeshetett az ez után tárgyalandó pártközponti jelentések keletkezési idejével.)

[27] MOL, Népművelési Minisztérium Kollégiumi értekezlet, XIX-I-3-n, 9. d., 1955. VII. 15.
[28] Rákosi Mátyás *Az ember tragédiájá*ról. Molnár Gál 1972: 166

> Egyik előadásra maga Rákosi Mátyás jött ellenőrizni, hogy mi is történik a nemzet első színházában. Páholyában Major Tamással foglalt helyet, akinek hátrafordulva magyarázta folytonosan kifogásait. Az igazgató tapintatosan figyelmeztette, hogy talán inkább az előadást nézze, mire Rákosi fölpattant, mondván, hogy kívülről tudja a szöveget, és bármelyik szerepét el tudná játszani. Már a második kép után berendelte Martont a színházba, és a magas látogató ekkor már a szalonban tiltakozott a darab műsoron tartása és bemutatása ellen, ordított, csapkodott, arra hivatkozott a többi között, hogy a művet már Babits Mihály is elítélte és azt mondta, hogy „a prolikat ez nem érdekli". Közben kint folyt az előadás és Rákosi szavai alatt behallatszott a szalonba a színpadon énekelt Marseillaise. A színháztörténeti és történelmi jelenet leglényegesebb mondata a következő volt: „Maguknak csak az a szerencséjük, nem szeretek művészt börtönben látni." (Molnár Gál 1972: 166–175)

E produkció elképesztő sikere nyilvánvalóvá tette számára, hogy kudarcot vallott az ambiciózus terv: a lakosság gyors „átállítása" a szovjet típusú kulturális diétára. Különösen dühíthette, hogy még a szocializmus révén színházhoz jutó vidékiek, falusiak is kíváncsiak voltak az általa negligálandónak ítélt műre és előadásra. Mi több, még a „prolik" is *Az ember tragédiáját* akarták látni. Arról, hogy Rákosi eme azonnal korrigálandó jobboldali elhajlást kinek a számlájára írta, szintén tanúskodik Molnár Gál Péter kötete:

> Nem véletlen, hogy Rákosi a már említett beszélgetés során azzal vádolta meg a rendezőket, hogy „magukat is teljesen megbolondította ez a Nagy Imre." (Molnár Gál 1972: 171)

Rákosi *Az Ember tragédiájá*hoz hasonló elemi felháborodással reagált az ugyancsak a Nagy Imre-korszakban, 1954-ben színre kerülő *Csárdáskirálynő* átdolgozásra is. Szirtes György operettszínházi üzemigazgató könyvéből kiderül, Rákosit nem lelkesítette az operett „teljesen új szövege", itt is dührohamot kapott, mikor 1956 februárjában megtekintette az előadást. Gáspár Margit távollétében a politikust Szirtes György fogadta, aki így emlékszik a találkozásra.

> Nem kellett törnöm a fejem, hogy hogyan fog a beszélgetés kezdődni, mert Rákosi – belépése pillanatától dúltan és haragosan – jóformán üvöltözött velem, hogy miért kap az Operett Színház állami dotációt ahelyett, hogy nagy hasznot hozna. Maguk nem tudják, hogy ezen a helyen volt a Somossy mulató, és hogy a mulatóból milyen gazdag lett a tulajdonos! Ebből tanuljanak! – mondta nekem, amikor lihegve belevetette magát egy fotelbe. […] A szünetben, amikor Rákosi kijött a páholyból, ott folytatta, ahol az előadás előtt abbahagyta. Most azonban Kendére *[a Népművelési Minisztérium főosztályvezetője, akit Rákosi látogatásának hírére behívtak a színházba – H. Gy.]* öntötte minden haragját, aki próbált ugyan magyarázkodni, de nem jutott szóhoz, pedig kitűnő beszédkészségű, művelt ember volt, ám nem Rákosival szemben. Az előadás végén Rákosi ugyanolyan feldúlt állapotban volt, mint egész este. Amikor kezet fogott Kendével,

nem szólt egy szót sem. Keményen nézett rám, amikor a kezét nyújtotta és figyelmeztetően szólt: – Somossy mulató…Tanuljanak meg konzumálni. (Szirtes 1990: 37–38)

S hogy Rákosi mennyire komolyan vette *Az ember tragédiája* elleni harcot, azt éppen az újbóli hatalomba kerülésével egy időben indított betiltási procedúra dokumentumai mutatják, melyeket a Magyar Országos Levéltárban az MDP Tudományos és kulturális osztályának iratai közt őriznek. (*Az ember tragédiája* felújítására vonatkozó dokumentumokat teljes terjedelmükben közlöm.)

„nyilván a júniusi kormányprogramm »visszacsinálásáról« van szó”[29]

1955. március 2-i dátummal, tehát a március 2–4-i, Nagy Imre elleni támadásoktól hangos KV üléssel egy időben íródott a Nemzeti Színház párttitkárának jelentése az előadásról.[30] Pongrácz Gabriellárol, aki akkoriban ezt a posztot betöltötte, az MDP Tudományos és Kulturális osztályának egyéb feljegyzéseiben az olvasható, hogy le kell váltani, mivel inkább a színház, mint a párt érdekeit képviseli. Levelében érdemes megfigyelni, hogy a pártzsargon retorikai paneljeit „kisajátítva”, a döntéshozók ellen fordítva harcol a betiltás ellen.

Feljegyzés Szilágyi Albert elvtárs részére a Nemzeti Színház „Az ember tragédiája” előadásával kapcsolatban

Az ember tragédiája azóta, hogy Paulay Ede 1883-ban bemutatta, a magyar színpadnak kimagaslóan legnagyobb sikerű darabja lett. Hetven év alatt, mintegy hétszázszor került színre, ami évi 10 átlagot jelent. A felszabadulás után az 1947-48-as évadban felújítva 90-szer játszottuk. Az azóta eltelt 7 év folyamán népünk kulturális felemelkedése következtében az érdeklődés olyan mérvű lett, hogy amikor az idei felújításra a jóváhagyást megkaptuk, nyilvánvalónak tartottuk, hogy több száz előadással tudjuk csak levezetni a közönség érdeklődését. A január 6-i bemutató után 2 hónap alatt 33-szor játszottuk a darabot, ami igen sok volt ahhoz képest, hogy a Nemzeti Színház feladata a repertoár ápolása, viszont úgyszólván semminek bizonyult a közönség mérhetetlen arányú érdeklődéséhez viszonyítva. Az érdeklődésre jellemző, hogy február 9-én amikor a márciusi előadásokra az előjegyzést fel kellett volna venni, egy nap alatt mintegy 400 üzem 50.000 jegyigénylést nyújtott be. Ebből semmit sem tudtunk teljesíteni, tekintettel arra, hogy a márciusi műsortervben a darab csupán három ízben szerepel, akkor is bérlők részére. A színház postájában naponta 8-10 levél érkezik, melyet *(sic!)* vidéki feladói két jegytől 1.000 jegyig igénylik a legkülönbözőbb mennyiségeket. Csak mutatóban soroljuk fel néhány levél feladásának a helyét: Tápiósáp, Esztergom, Füzfő,

[29] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 47–48.
[30] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 45–46, teljes szöveg.

Dorog, Seregélyes, Nagyatád, Jászfényszaru, Békéscsaba, Ujszász, Kocsér, Jászberény, Kisbér, Tab, Szeged, Siófok, Hőgyész, Kiskőrös, Martonvásár, Győr, Debrecen, Érd, Monor, Enese, Kisújszállás, Elek, Veszprém stb. Ezekre a levelekre sajnos sablonos elhárító választ kell küldenünk, valamint el kell utasítanunk a vidékről személyesen jelentkezőket is. A legutóbb is Aszódról járt itt a tanács egyik dolgozója, aki elmondta, hogy tizedszer jött Tragédia jegyért, s végül is a pártszervezethez fordult, mert nem akart tizedszer is üres kézzel visszamenni elvtársaihoz. Elmondta, hogy már úgy is az a vélemény alakult ki, hogy a pestiek nem törődnek a faluval, azt tartják, hogy ráér még a paraszt a kultúrára. Ez a motívum egyébként számos levélben is felmerült.

Jelenleg az a helyzet, hogy a színházban reggeltől estig, pillanatnyi szünet nélkül jelentkeznek azok a magánosok és szervek, akik jegyeket igényelnek. Ez alól nem kivétel sem a Népművelési Minisztérium, sem a pártapparátus, ahonnan naponta kapunk igényléseket. Ugyanez vonatkozik külfölddel érintkező szerveinkre is, Kultúrkapcsolatok Intézete, Külügyminisztérium, Magyar Tudományos Akadémia stb. melyek külföldi vendégeiket naponta kívánják elhozni *Az ember tragédiája* előadására, valamint a diplomáciai testület tagjai sem, bármelyik államhoz tartozzanak is.

Nem túlzás az az állításunk, hogy ebben a pillanatban legalább egymillió ember kívánja megnézni *Az ember tragédiáját*, ami a Nemzeti Színház 1.200-as befogadóképességét tekintve csak 8-900 előadás során lenne lehetséges. A fentiekből is látszik, hogy itt nem egy egyszerű színházi sikerről van szó, amilyet a mai fejlett kultúrélet mellett sűrűn lehet tapasztalni, akár az *Othelló,* vagy a *Pygmalion* esetében, hanem olyan országos megmozdulásról, amit talán nem lenne helyes figyelmen kívül hagyni. *Az ember tragédiája* új előadásának előkészületei során természetesen sokszor felmerült előttünk mindaz az akadály, ami ezzel együtt jár. Madách Imre világnézetének érthető korlátai épp oly ismeretesek voltak előttünk, mint a bel- és külföldi reakciónak az elszántsága, amivel *Az ember tragédiája* távollétét népünk ellen használta ki és amivel az új bemutatóból is a maga részére akart tőkét kovácsolni. Az a hét év, amíg *Az ember tragédiája* sem a színpadunkon, sem a könyvpiacon új kiadásban nem szerepelt, alkalom volt arra, hogy a reakció népünknek ezt a kincsét igyekezzék saját szája íze szerint valónak feltüntetni. Amikor most az új előadás terve köztudomásúvá vált, rendkívüli méreteket öltöttek a falmelletti híresztelések, amelyek a darab megcsonkításáról és átírásáról fantáziáltak. Ide tartozott az a híresztelés is, hogy hiába tervezzük a darab bemutatását, úgysem fog a bemutatóra sor kerülni, illetve a bemutató után az, hogy hiába mutattuk be, úgyis le kell venni a műsorról. Úgy gondoljuk, megengedhetetlen, hogy végül is a reakciónak legyen igaza. Ezeknek a felelőtlen híresztelésoknek a darab bemutatója vetett véget egy csapásra. Madách művének értelmezése a mi előadásunkban annyira világos volt, hogy a közönség minden rétege általában elragadtatással nyilatkozott az előadásról és a jóhiszemű tömegeknek eszükbe sem jut, hogy bármilyen vonatkozást találjanak benne a tendenciózus híresztelésekre. Az elmúlt évben az egyik gimnázium diákjai műkedvelő előadásban hozták színre a darabot. Az akkori közönség a falanszter jelenet után bár nem tüntetően, de mégis indokolatlanul hosszabb ideig tapsolt. Jóleső érzéssel állapíthattuk meg, hogy a mi előadásainkon a tapsok a madáchi műnek és a mi értelmezésünknek szólnak és semmiféle belemagyarázott tendenciát nem támogatnak. A csonkítatlanul hagyott jelenetek megfelelő értékelést kapnak és senkiben sem merült

fel a falanszter jelenetre vonatkozólag reakciós belemagyarázás, ami már csak azért is helytelen lett volna, mert a falanszter jelenet megtévesztő neve mögött nem a szocializmus elképzelései rejlenek, hanem Mórus Tamás és Fourier gondolatai, – melyekkel tíz év alatt pártpropagandánk révén az emberek jó része is megismerkedett. Mi *Az ember tragédiáját* avval adtuk elő, hogy az nem pesszimista, hanem optimista mű. Az eddig tendenciózusan kihagyott részek beállításával ezt a mondanivalót sikerült úgy érzékeltetnünk, hogy a közönség nem lehangoltan távozik a színházból, hanem azzal a lelkesültséggel, amely diadalmaskodni képes az emberi élet során minden pillanatban felbukkanó akadályokon. Bárki tapasztalhatja ezt, aki az előadás után a távozó közönséggel teszi meg az utat villamosokon hazafelé. *Az ember tragédiája* szívéhez nőtt minden magyar embernek és ez az előadás alkalmas volt arra, hogy összezsugorítsa és elhallgattassa a reakció táborát, viszont bizakodóvá tegye mindazokat, akik eddig saját maguknak sem tudtak konkrét választ adni a Tragédia háttérbe szorítására. A Nemzeti Színház dolgozóinak az a véleménye, hogy a Tragédiának a műsorról való levétele éppen ezt a nagy többségű, az egész országban megmozdult jó szándékú tömeget tenné ismét bizonytalanná, lehangolttá, sőt pesszimistává, hiszen martalékul dobná őket a reakciósok feléledő „ugye megmondtam" – propagandájának. Olyan véleményt is hallottunk, hogy a betiltás igazolná a falanszter-jelenetet.

Az emberiség haladó halhatatlanjai közé tartozik Goethe, a német nép büszkesége. Nem tudjuk elképzelni, hogy német színpadon ne kapjon helyet a *Faust,* holott az, haladó vonásai ellenére is, erősen elmarad világnézetileg *Az ember tragédiája* mögött. A *Faust* a magányos ember, az individualista ember szimbóluma lett. A kétkedő, saját feje után járó embertípust „fausti ember"-nek nevezik, de ennek ellenére is a *Faust,* mint az emberi szellem óriási alkotása előremutató, lendítő erejű, tehát jogosan büszkesége a szocialista társadalomnak is. Érdekes, hogy a *Faust,* bár opera formában, akadálytalanul kerül színre magyar színpadon is. Nem rég tudtuk meg, hogy egy angol filmvállalat filmet készít Madách művéből. Szerintünk mérhetetlen kár lett volna, ha a film megjelenése megelőzi a mi bemutatónkat. Ebben az esetben ismét a jó szándékú tömegek váltak volna bizonytalanná, nem tudván, hogy vajon *Az ember tragédiáját* a reakciós művek közé kell-e sorolni. A film későbbi megjelenése most már sokkal kevésbé lesz hatásos, mert hiszen a mű nálunk is teret kapott. A Nemzeti Színház művészeinek az a véleménye, hogy a madáchi koncepciónak, ellentmondásosságában nem lehet úgy elvenni az élét, hogy nem magyarázzuk, nem tanítjuk klasszikusainkat, hanem levesszük a műsorról. Ezzel szemben végtelenül hiányoljuk, hogy az esztétikusok *(sic!)* nem éltek alapos, mély marxista elemzéssel. Lukács Györgynek, vagy más elvtársnak a tanulmánya igen sokat segített volna és segítene mind a művészeknek, mind azoknak a százezreknek, akiknek marxista befolyásolására nagy szükség volna s akiknek meg lehetne ma magyarázni Madách, a mű és a kor ellenmondásait. Ezzel szemben pont az ellenkezője történt. A megjelent kritikák után, egyik napról a másikra, a sajtó egy szót, egy fényképet nem közölt a Tragédiáról. Az a vélemény alakult ki, hogy a betiltás nem az erőnket mutatná – nem olyan éretlen a mi népünk, hogy félteni kellene Madáchtól. Természetesen nem tartanánk helyesnek, hogy *Az ember tragédiája* akár a színház repertoárját, akár a bemutatásra váró új magyar darabokat elnyomja. Azonban nem is erről van szó. A tapasztalat szerint, ha valamelyik színházban az egyik

darabnak nagy sikere van, az fellendíti a többi darabok látogatottságát is. *Az ember tragédiája* február hónapban tizenhétszer került színre, ami soknak tűnhetik fel, viszont ugyanebben a hónapban az egyébként nem népszerű három egyfelvonásos két táblás ház előtt került színre. Szerintünk a jegyvásárló közönség hangulata egészen más a többi darab irányában is. A soron következő bemutatónk Sándor Kálmán: *A senki városa* c. felszabadulási tárgyú darabja. A jegyeladás tapasztalatai szerint sokkal inkább el lehetne adni rá a jegyeket, ha ugyanakkor a Tragédiára is tudnánk jegyet adni, mint a jelen esetben, amikor a fent említett, egy nap alatt beérkezett 50.000 jegyigénylőnek azt kell tudomására hoznunk, hogy a kért *Ember tragédiájá*hoz nem tudunk jegyet adni, ellenben rendelkezésünkre állnak jegyek *A senki városa* előadására. Amennyiben *Az ember tragédiája* nem kerül le teljesen a műsorról, hanem havonta minimálisan számítva 6-8 alkalommal színre kerülhetne, akkor hangulatilag meg tudnánk oldani, hogy a többi darabok propagandájában *Az ember tragédiájá*nak hiánya nem keltene visszahatást. Azt meg tudjuk magyarázni, hogy egy repertoár színházban egy darab ennél többször nem kerülhet színre, de az előadások teljes beszüntetése pont az ellenkező hatást, felháborodást idézne elő.

Nem említettük név szerint, hogy a művészek közül kinek mi a véleménye a Tragédia műsorról való levételével kapcsolatban, inkább summázva írtuk le, annál is inkább, mert a fentiek bármelyikével akár egyenként, akár egészében valamennyien egyetértenek és hangoztatják is.

Budapest, 1955. márc. 2.
A Nemzeti Színház pártszervezete
Pongrácz Gabriella

Bosszantó lehetett, hogy a színházi párttitkár épp a hangoztatott művelődéspolitikai lózungokkal érvelt a betiltás ellen: az ápolandó magyar hagyományt, a vidékiek, falusiak, a kommunisták és a vezetők (az új uralkodó osztály) érdeklődését hozva fel indoklásul, „országos megmozdulásként" aposztrofálva az előadás iránti lelkesedést. A kor elitkultúrát preferáló retorikájából merít a klasszikusokra, itt Goethe *Faust*jára való legitimáló hivatkozás. De van gazdasági, takarékossági érve is: a Tragédia sikere növelné az új magyar darabok jegybevételét. A színen hagyás szerinte nemcsak taktikai okból – a reakció elhallgattatása céljából – lenne helyes, úgy látja, a politika által közvetíteni kívánt üzenet (az optimista kicsengés) is „átjött" a felújításban. A klasszikus Rákosi korhoz képest megváltozott politikai helyzetet jelzi, hogy a pártitkár, a politikai széljárás megváltozása ellenére sem fordul a színház ellen.

A színen hagyás vagy betiltás dilemmájának égető voltát jelzi az MDP Tudományos és Kulturális osztálya munkatársának másnapi feljegyzése,[31] mely szintén a betiltás lehetséges következményeivel foglalkozik. Ő elsősorban az intézkedés

[31] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 47–48, teljes szöveg.

színházi fogadtatását vizsgálja, nem hallgatva el ama vélekedését, hogy sem a szakma, sem annak vezető testülete, a Színház- és Filmművészeti Szövetség nem kíván többé visszatérni az 1950–1951-re jellemző diktátum politikához. A levélből kiderül: a szövetség irányítói, bár tisztában voltak érdekvédelmi szervezetük formális, politikának alárendelt jellegével, *Az ember tragédiája* betiltásának hírére felrúgták a konszenzust, s beleszólási jogot kértek. Még a kommunista hatalom mellett egyébként elkötelezett színházi vezetők sem vállalták többé a Rákosi-féle régi-új irányvonalhoz való szó nélküli idomulást.

Feljegyzés „Az ember tragédiája" előadásával kapcsolatos jelenségekről

Színházi körökben rendkívül nagy izgalmat váltott ki az a hír, hogy „Az ember tragédiája" előadásait betiltották.

A Színház- és Filmművészeti Szövetség Intézőbizottsági ülésén megkérdezték a jelenlevő Gellért Endrétől, hogy mi igaz a híresztelésből, erre azt a választ adta: nincs felhatalmazása információadásra és maga is igen kevéssé értesült erről a kérdésről. Az Intézőbizottság felkérte Szilágyi Bea szövetségi titkárt, hogy Darvas elvtárstól kérjen információt. Darvas elvtárs fogadta Szilágyi Beát, azonban félreérthetetlenül éreztette, hogy nem kíván erről az ügyről beszélni, s mindössze annyit mondott, hogy „Az ember tragédiája" előadásával kapcsolatban nem adhat információt. A Szövetség vezetősége és tagsága azóta többször hangoztatja, hogy az *Ember tragédiája* előadása nemcsak a Nemzeti Színház ügye, hanem az egész magyar színjátszásé. Tudni akarják, hogy milyen hibát követtek el az előadással kapcsolatban. Szeretnék elmondani a véleményüket, mielőtt a párt és állami szervek véglegesen döntenének az előadás betiltásáról. A Nemzeti Színház és más színházak művészei tudják, hogy sok huza-vona volt az előadás engedélyezése körül, sőt később Darvas elvtárs rendezői elképzelést kért előzetesen. Andics elvtársnő látta a főpróbát. *De végül mégis engedélyezték.*

Nem tudják megérteni, mi okozta a változást. Beszélgetésekben minduntalan felvetődik az a feltevés, hogy nyilván a júniusi kormányprogramm *(sic!)* „visszacsinálásáról" van szó. Egyesek olyan következtetésre is jutnak, hogy ezek szerint a „Nórát", a „Néma leventét" stb. is le fogják venni a műsorról. A kialakult bizonytalanságnak vannak távolabbi következményei is. A művészek újra kezdik „sóhivatalnak" nevezni a Szövetséget és a Népművelési Minisztériumot, mert azt látják, hogy a két kultúrpolitikai szerv véleménye egyáltalán meghallgatásra sem kerül a színházak elvi kérdéseiben, sőt magyarázatot sem tudnak fűzni a „felsőbb" intézkedésekhez. Újra felvetődik a művészek közötti beszélgetésben, hogy a szó és a tett a gyakorlatban elválik egymástól. Amikor általában beszélünk kultúrpolitikáról mást mondunk, mint akkor, amikor konkrét eseményeket ítélünk meg. Ezekben a beszélgetésekben sokszor felvetik az elvtársak hogy remélik, hogy a Központi Vezetőség ülése tisztázni fogja a kultúrpolitikára vonatkoztatva is, hogy tovább megyünk-e a júniusi úton vagy új politika következik, mert egyes intézkedésekből azt látják, hogy máris letértünk arról. A nagyközönség egyelőre még nem tud „Az ember tragédiája" betiltásáról. Egyelőre még ostrom alatt tartják a jegypénztárakat, sőt vidéken (pl. Pécs, Eger stb.) Ibusz különvonatokat akarnak szervezni az előadás

megtekintésére. Nem kétséges, hogy az a hír, hogy az előadást egyszer-s mindenkorra leveszik a műsorról, a közönségben is visszatetszést szülne. A közönség érdeklődésére jellemző adatokat sorol fel feljegyzésében a Nemzeti Színház pártszervezetének titkára, melyet mellékelve elküldök.

Budapest, 1955. március 3.
Szilágyi Albert

A szövetség vezetői sem restek tehát a korabeli retorikát a visszarendeződés ellen fordítani, tisztségükre apellálva még a politikai irányvonal-változásra is rákérdeznek, s érezhetően nem szimpatikus számukra a „júniusi kormányprogram visszacsinálása". A betiltás szándékát – a kor kommunikációs technikáját immár átlátó szakma – ugyanúgy szimbolikus gesztusként értelmezi, mint ahogy Rákosi is annak szánja. E metakommunikáció szintjén *Az ember tragédiája* betiltása az értelmezés baloldali jellegével megelégedő kompromisszumpolitikától, a redukált művészi szabadságtól való visszahátrálást jelentette.

A témával foglalkozó következő irat még ugyanaznap, tehát 1955. március 3-án keletkezett, s Szilágyi előbbi feljegyzéséhez volt csatolva.[32] Ez nyíltabban kimondja, amit a két előző feljegyzés is sugallt, nevezetesen, hogy a betiltás veszélyt jelenthet a hatalom számára.

Andics Elvtársnőnek!
1955. III. 3.

Szilágyi elvtárs feljegyzését azzal egészítem ki, hogy a nagyközönség tud a leállításról – egyre többen tudnak róla és egyre többet beszélnek róla. A reakció igen aktívan szónokol. A becsületes párttagok nemcsak a színész-világban tájékozatlanok, hanem általában. Azt mondják, hogy a leállítás a reakció rémhíre. Általában az a vélemény alakult ki, hogy csökkentsük a minimumra az előadások számát (havi 2-3), csak ne vegyük le a műsorról.

Kézírásos feljegyzések is vannak a fenti iraton: pl. „Lássa Rákosi elvtárs!", aztán: „Véleményem szerint az lenne a helyes döntés, ha havonta 2-3 előadást engedélyeznénk."

Bíró Lívia osztályvezető, az MDP Budapesti Pártbizottság Kulturális és Köznevelési osztályáról mellékelte leveléhez az alábbi, a Központi Vezetőség Tudományos és Kulturális Osztályának címzett jelentést.[33] Ez főleg Nemzeti Színházi

[32] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 44, teljes szöveg.
[33] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 50–51, teljes szöveg.

belső információkat tartalmaz, s újfent hangsúlyozza a műsorról levétel negatív következményeit. Itt olvashatunk először a betiltás módjáról, nevezetesen, hogy az erről szóló döntést a Nemzeti pártszervezetével közölték.

Budapesti Pártbizottság
Kulturális és Köznevelési Osztály
Feljegyzés „Az ember tragédiája" betiltásáról
Szigorúan bizalmas!
Készült 3 példányban.
Budapest, 1955. március 5.

Az elmúlt hét közepétől nagy „szenzációként" terjedt el különböző rétegekben a darab betiltásáról szóló hír. A művészeti körökben nagy megdöbbenéssel fogadták a betiltás hírét. A betiltás politikai következményeként a jóérzésű, becsületes művészek egy táborba kerültek az ellenséges elemekkel, akiknek ez alkalmat adott rendszerünk mocskolására. Egyes helyeken Darvas elvtársat szidják, és kapcsolatba hozzák az intézkedést a „Túllicitálás" című cikkével, mondván, hogy „lám itt van most a baloldali elhajlás". A XIII. és XIV. Kerületi PB. filozófia tanulására *(sic!)* beosztott művészek azt hangoztatják, hogy nem érdemes tanulni, mert egészen mást tanítunk, mint ami a gyakorlatban történik, csak beszélünk a művészeti szabadságról, de az nincs meg. Az ellenséges elemek egyik szélesen elterjedt érve „mégiscsak Madáchnak van igaza, a szocializmus fallangszter *(sic!)* rendszer." Mások, így Fazekas Anna elvtársnő, a színház vezetését okolják azért a „baklövésért, hogy lehettek ilyen hülyék, ilyen fegyvert adni a reakció kezébe." A színházat jegyekért ostromló közönség felháborodva fogadja, hogy a színház pénztáránál nem lehet vásárolni jegyeket, mert a Népművelési Minisztérium utasítása szerint a márciusban megtartandó 3 előadást, az áprilisi 2 előadást és a májusi 1 előadást csak a bérletezők *(sic!)* nézhetik meg. A közönség érdeklődése rendkívül felcsigázott, nemcsak Budapesten, hanem az egész országban. Levelek sokasága van a Nemzeti Színház igazgatóságánál az ország különböző helyeiről, így Eger, Salgótarján, Debrecen (1000-es különvonatot akarnak indítani) Kiskunlacháza, Celldömölk stb. Az emberek normális érdeklődését jóval meghaladó „tömeghisztéria" kialakulásához hozzájárult, hogy a Népművelési Minisztérium és a Nemzeti Színház között hosszan húzódó vita a bemutatás körül nem maradt belső ügy. Hozzájárult az is, hogy folyóirataink, heti- és napilapjaink a legnagyobb színházi eseményként üdvözölték a bemutatót és szokatlan terjedelemben foglalkoztak vele. Végül, nem utolsó sorban hozzájárult az ellenséges elemek hírverése és vita provokálása, „Biztos meghamisítják Madáchot, a fallangszter *(sic!)* jelenetet elsikkasztják.". Így alakult ki véleményünk szerint a kispolgári elemektől kiindulva, hogy „Az ember tragédiája" megnézése divat őrületté vált. A színházon belül a művészek értetlenül állnak a betiltás tényével szemben. Egy részük megjegyzéseket fűz az intézkedéshez, Major-Gellért-Marton-Szörényi stb., más részük, pl. Maklári, Bihari, stb. legyint és nem szól semmit. Akik beszélnek, a következő véleményeket mondják: „Nem értem, ilyen gyenge a mi rendszerünk, eddig azt hittem, hogy sokkal erősebbek vagyunk", „Korda Sándor Londonban filmet csinál a Tragédiából, milyen jó fegyvert adunk az imperialisták kezébe, nálunk betiltják, nem lehet Madáchot játszani,

de a szabad világban lehet", „miért nem írja meg a Szabad Nép nyíltan, hogy miért tiltják be a darabot." – „Ez éppen olyan, mintha a németek Goethe »Faust«-ját betiltanák, de ők ezt nyilván nem teszik." – „A könyveket miért nem rakjuk máglyára." „Lebecsülik nálunk az embereket, azt hiszik, hogy nem tudnak különbséget tenni Madách műve és az életünk között."

Ezek a vélemények természetesen nem maradnak a színházon belül, hanem széles körökben terjednek. A BPB. Kulturális és Köznevelési Osztálya a művészeti pártszervezettől tudta meg a betiltó intézkedést, erről előzetes vagy egyidejű tájékoztatást a Központi Vezetőség illetékes osztálya nem adott. Szilágyi elvtárs, aki ennek a területnek a referense, maga is a művészektől értesült a betiltásról. Így az intézkedéssel és annak módjával nem értünk egyet. Madách „Az ember tragédiája" c. műve kétségtelenül nem az a darab, amely kultúrforradalmunk segítője lenne. Megtekintése nem növeli az emberekben a szocialista világnézetet. A mű alapjában és végső kicsengésében peszszimista, amin a rendezők és művészek – minden erőfeszítésük ellenére – sem tudtak változtatni. Azonban ez a darab a magyar nép és az emberiség egyik kiemelkedő kulturális értéke, melyet iskoláinkban s egyetemeinken tanítunk. A mű ismerete hozzátartozik az általános műveltséghez, minden ellentmondása, idealista személete mellett is nagy művészi értékei vannak. Nem tartjuk helyesnek a szériában való játszását, aminek következtében számunkra hasznosabb darabok kiszorultak a műsorról, de azt sem tartanánk helyesnek, hogy a mű előadását teljesen betiltsuk.

Ezért javasoljuk:

A tömegek óriási érdeklődésére való tekintettel az idén, (ápr. máj. jún.) havi háromszori előadásban (havonta 3.600 néző) és az elkövetkezendő évadban havonta egyszeri-kétszeri előadásban műsoron tartani. Szükségesnek tartjuk, hogy a Szabad Nép marxista értékelést adjon a műről, hogy a pártszervezeteink fel tudják venni a harcot a különböző híresztelések és a „divat" ellen.

Nem tudjuk, a névtelen jelentésíró honnan szerezte információit, de érvelése, példái szerfölött hasonlítanak a Nemzeti Színház pártitkáráéhoz. Feltűnő, hogy éppen e – leginkább a hangulatjelentések műfajába sorolható – iratban bukkan fel a műalkotás magas művészi és megkérdőjelezhető ideológiai értékének dilemmája, s hogy a szerző az esztétikai kvalitást immár elégséges indoknak tartja a (korlátozott) színen tartáshoz.

A Nemzeti Színház „nem vihette el szárazon" az általa okozott galibát, még ha mindent a felújítást 1951-óta fontolgató pártszervek engedélyével tett is. 1955. május 27-én feljegyzés készült gazdasági helyzetéről, melyben megállapítják, hogy „gazdasági vezetése tervszerűtlen, fegyelmezetlen."[34] 1955. május 12-i dátummal pedig a színházi műsortervek minisztériumi előterjesztője, Kende István ír hosszú beszámolót Rákosinak „Színházi életünk, elsősorban a Nemzeti Színház helyzetéről".[35] A Nemzeti légkörét pártellenesnek, erősen polgárinak tartja s *Az ember tragédiájá*nak

[34] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 73.
[35] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe. 76–82.

nemcsak betiltását helyesli, de még e döntés támogatását is követeli a színháztól, melynek feladata – álláspontja szerint – a párt mindenkori pozíciójának erősítése. Ebből az iratból derül ki legvilágosabban, hogy az előadás betiltása mögött Rákosi állt.

> […] Így még a helyes intézkedéseket is bürokratikus kényszerintézkedésnek tudták beállítani, és növelni ezzel a meglévő pártellenes hangulatot. Ehhez hozzájárul, hogy ez intézkedések zavaró hatását a színház vezetői szerintem nem igyekeztek csökkenteni. Tudomásom szerint pl. Major Tamás elvtárs részletesen megismerhette *Az ember tragédiája* ügyében Rákosi elvtárs álláspontját, de ő maga alig vett részt abban, hogy az intézkedés körüli zavart, értetlenséget csökkentse. Így az intézkedés szinte egyetlen „magyarázata" Lukács elvtárs cikke volt, ami véleményem szerint erre nem volt elég alkalmas, – de még kevésbé az, ahogyan az Irodalmi Újság a *Pravda* cikkét lehozta.

Kende, szemben az eddig megnyilatkozókkal, a radikális vissza-váltás, a Révai-féle, minden eszközzel a szocialista realizmus átültetésére törő kultúrpolitika híve maradt. Nem mutat hajlandóságot sem a szakma, sem a közönség igényeinek figyelembevételére. Sőt törleszt, saját sértettségét is megfogalmazza azt panaszolva, hogy a radikális szovjetizálás politikáját képviselő színházi embereket szakmai kirekesztés, utálat kísérte a Nagy Imre-korszakban.

> […] Az egész színházi területen ma is (ma talán fokozottan) érvényesül egy általános jobboldali nyomás. A politikailag rossz elemek hangadók, ők a hangulatirányítók, és emellett igen gyakran sok szempontból előnyös helyzetet élveznek. Az egész területen érvényesül az, hogy mindazokat, akik komolyan exponálják magukat a párt mellett, vagy kezdenek rendesen fejlődni, benyálazzák, megrágalmazzák, összetörik hitüket saját képességeikben, és tehetségtelennek kiáltják ki, amíg vagy kisebb értékűnek kezdik tekinteni őket a szakmában, vagy behódolnak és elhallgatnak, megszűnnek politizálni.[36]

Kende igényli Rákosi demonstratív retorzióját a Nemzetivel szemben. Egy efféle gesztus jelezhetné az 1950–51-es módszerekhez való visszatérést is. Sem a Nemzeti – általa sem tagadott művészi eredményei – sem a közönségigény nem hatalmazza ugyanis fel szerinte a színházat az eddiginél önállóbb, már részben művészi, s nem kizárólag ideológiai alapon álló műsorpolitika folytatására. A színházi főosztályvezető a közvetlen pártirányítás visszaállítását sürgeti.

> A Nemzeti Színház pártellenes hangulatáért komoly kritikát nem kapott – ugyanakkor özönét kapta a csak részben megérdemelt, részben azonban túlzott kitüntetéseknek, elismeréseknek. Mindezek következtében a Nemzeti Színház: állam az államban. Vezetést ma már lényegében nem kap, az állami szerveket egyszerűen semmibe veszi, azok funkcionáriusait rágalmazza és minden eszközzel lejáratja, elszigeteli: ugyanakkor a színház magának különleges, kiemelkedő jogokat vindikál. […] Komoly pártbeavat-

[36] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o. 276. f./91., 45. őe. 76–82.

kozással, Major elvtárs nyomatékos és részben nyilvános figyelmeztetésével elkezdeni felszámolni a színház jelenlegi tarthatatlan légkörét. Ehhez segítségül kell hívni a színház kommunista aktíváját, nyílt vita kell magában a színházban a különböző „kényes" kérdésekről, (Ember tragédiája stb.) amelyekről mi eddig hallgattunk, és csak az ellenfél beszélt. Ezekben Major elvtárs ne háttérbe vonuljon, hanem ő maga foglaljon állást a párt álláspontja mellett, felvetve eddigi magatartása súlyos hibáit is. […] Az új műsorterv elkészítésénél, az eddiginél sokkal határozottabban kényszerítsük a színházat pártosabb, helyes és a gyakorlatban is betartandó műsorterv elkészítésére és végrehajtására.[37]

1955. május 13-án írt újabb jelentésében[38] a korábban a betiltás szükségességét még megkérdőjelező Szilágyi Albert is konstatálja a Nemzetivel szemben alkalmazott hatalmi bánásmód precedens jellegét.

A Nemzeti Színháznak rendkívül nagy a befolyása az egész színházi területre, ezért elsősorban itt kell helyreállítanunk a pártmunka becsületét, kialakítanunk a pártos kommunista művészek összefogását.

Indoklásul, a párt színházon belüli tekintélyvesztését érzékeltetendő felidézi, miként minősítette Ádám alakítója, Básti Lajos, a szocialista realista színházi forradalom hatását a magyar kultúrára.

[…] A belső színházi munkával és légkörrel szemben gyakorolt bírálat hiányzik ugyan, de annál féktelenebbül tombol a színházon belül a párt és állami funkcionáriusok lejáratása – rágalmazása még az olyan nyilvános fórum előtt is, mint a színház novemberi taggyűlése. Sajnos, senki sem vállalkozott ezen a taggyűlésen, hogy legalább az olyan durva rágalmakat visszautasítsa mint a Básthy Lajos hozzászólása, melyben többek között azt bizonyította, hogy a Horthy korszak kultuszkormányzata nem ártott annyit a magyar színjátszásnak, mint a jelenlegi minisztériumi irányítás.[39]

A Nemzetiről begyűjtött információk összegzője Andics Erzsébet, akinek fogalmazványa 1955. május 18-i dátummal készült, s „Feljegyzés a Nemzeti Színház helyzetéről"[40] címet viseli. Kendétől eltérően ő kiegyezéses megoldást javasol. Csak a színház érdemeinek felsorolása után tér rá a konfliktusokra, melyek kialakulásában nem tagadja a minisztérium, illetve az azt képviselő Kende szerepét, de a Nemzetiét sem. A színház elsődleges propaganda funkcióját elfogadva nehezményezi, hogy:

A színház vezetői szem elől tévesztették azt a fontos feladatukat, hogy mint az ország első színházának kötelességük élenjárni a szocializmust segítő műsorpolitika kialakításában.

[37] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91, 45. őe. 76–82.
[38] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe. 83–84.
[39] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 83–84.
[40] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 89–94.

Ezért aztán különösen veszélyesnek tartja, hogy a színház alig játszik szovjet és népi demokratikus darabokat. A Nemzeti és a minisztérium közti elmérgesedett viszony javítására indítványozza a minisztériumi irányítás átalakítását, burkoltan Kende leváltását, de egyúttal a Nemzeti párttitkárának menesztését is. Konstatálja, hogy a főleg klasszikusokat játszó, de a minisztérium állandó nógatására kortárs magyar írókkal is együttműködő Nemzeti az ellenzékiség, sőt, amitől akkoriban igencsak tartottak, az írói ellenállás fészke lett. (Tehát a kortárs magyar darabok színházi dramaturgiák általi kidolgozása is az eredeti politikai szándékkal ellentétes eredményt hozott.)

> […] Ilyen körülmények között nagyon erősen lecsúszott a Nemzeti a jobboldali elhajlások útjára, az írók közti bizonytalanság, ellenzékiség itt csapódott le legjobban, hiszen az írói jobboldali körök kötöttek szoros szövetséget a Nemzeti vezetőivel. A Filmgyár egyes rendezői és dramaturgiai elemei innen merítik újabb és újabb híreiket a szektáns *(sic!)* kultúrpolitikáról és az adminisztratív módszerek „borzalmairól."[41]

Retorziók helyett Andics kiegyezést javasol, melyben a Nemzeti megtarthatja privilégiumait, ha bizonyos mértékig „vissza-alkalmazkodik" az új pártvonalhoz. Teljes fordulat helyett egyfajta hangsúlymódosulás kommunikálását javasolja, mind a színház, mind a társadalom irányába.

> Pártunk vezetői hívják össze a Nemzeti Színház művészeit, pártvezetőit, beszélgessenek el velük hibáikról, problémáikról és feladataikról. Fel kell hívni figyelmüket, hogy a Nemzeti Színház eddig elért eredményei alapján mennyire számít a Párt színházi életünk helyes kialakításában az ország első színházára.[42]

A Tudományos és Kulturális osztály e feljegyzését, melyen feltüntették, hogy „Látta: Rákosi e." követi egy három példányban készült irat, mely Rákosinak a Színház- és Filmművészeti Szövetség és a Népművelési Minisztérium vezetőivel július 20-án folytatott megbeszéléséről tudósít. Ez Darvas József beszédét tartalmazza, melyben a miniszter már nem említi *Az ember tragédiáj*át. Ugyanakkor kárhoztatja a Nagy Imre-korszak apolitikus színházi légkörét, s fontos eszmei mondanivalójú darabok színre állítását sürgeti. A színházat tehát elsősorban az agitáció eszközeként fogja fel, akárcsak elődje, Révai.

> A színházak életében jelentett talán legnagyobb eltorzulást a jobboldali elhajlás. A színház sokszor feladta a népnevelő szerepét. Ez a következő jelenségekben nyilvánult meg: a mai élet ábrázolására alig került sor, és ha igen, akkor sem a legfontosabb kérdéseket vitte színpadra az író és a színházi dramaturgia. Ugyanez áll a szovjet színdarabokra is (kevés került bemutatásra és azok is főleg vígjátékok, bohózatok voltak). A népi

[41] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 89–94.
[42] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 45. őe., 89–94.

> demokratikus darabok pedig szinte teljesen eltűntek színpadjainkról. Rossz értelemben vett siker-politika irányította nagyrészt a műsortervet. A színházak belső politikai légköre romlott (pl. a Nemzeti Színház nyílt levele, különféle ellenzéki megnyilvánulások, eltorzítások stb.) A pártos légkör visszahanyatlott, egyes vezető színészek passzív, sőt cinikus magatartást tanúsítottak fontosabb kérdésekben. Az apolitizálódás kihatott a művészek munkájára, a művészi színvonalat gyengítette. Tágabb teret adott az erkölcsi lazulás számára (pénzhajhászat, alkoholizmus stb.) A márciusi határozat óta lényeges javulás még nem mutatkozott ezen a területen.[43]

Rákosi e találkozón tett megjegyzéseiről a Tudományos és Kulturális Osztály iratai közt nem maradt dokumentum, tény, hogy *Az ember tragédiáj*át 1956-ban már csak 13 előadáson játszották, a statisztikák szerint 17 263 néző előtt. (Taródy-Nagy 1962: 60)

A fenti kiterjedt, Rákosi újbóli hatalomra kerülésével egyidejű információgyűjtés arról is tanúskodik, hogy – jó taktikai érzékkel – a politikus a Tragédia betiltásának ötletével mintegy tesztelte a színházi és társadalmi közeget. Tudni akarta, mennyire hajlandók még nézők és játszók – fenyegetés, kényszerítés hatására – lemondani közös kulturális múltjuk egy meghatározó darabjáról. Milyenek számára – két év szünet után – a hagyomány-átépítés esélyei.

Forradalom után – új kódolási stratégia

> *Mert a magas színvonalú szocialista kultúrához az út mindenképpen a szocialista tartalmon keresztül vezethet el és nem a nívón keresztül.* (Kádár János)[44]

A nemzeti drámához való pártviszony taktikai módosulását mutatja, hogy az 1957-ben mindenekelőtt pacifikálni kívánt néző-társadalom számára újra lehetővé tették *Az ember tragédiája* megtekintését. 1957-ben 81 előadást tartottak, 107 375 néző tekintette meg a Nemzeti előadását (Taródy-Nagy 1962: 60). (Ebben az évben nem korlátozták a színházak hagyományos – háború előtti magyar – operettbemutatóinak számát sem, ellentétben a korábbi és későbbi esztendőkkel.)

Az 1958-as művelődéspolitikai határozat hosszadalmas és immár óvatos előkészítésének egyik állomása volt a Politikai Bizottság 1958. június 10-i ülése, ahol Aczél szóbeli beszámolót tartott a színházak helyzetéről, s ahol Major – burkoltan *Az ember tragédiájá*ra utalva – hűségnyilatkozatot tett az új hatalomnak. Az ülés jegyzőkönyve szerint ezt mondta:

> Kijelentem, hogy többé a Nemzetiben ellenséges tapsra mód és lehetőség nem lesz.[45]

[43] MOL, MDP Tudományos és Kulturális o., 276. f./91., 44. őe.
[44] MOL, MSZMP KB ülés, 288. f. 4./18. őe.
[45] MOL, MSZMP KB ülés, 288. f. 5./82. őe.

Az 1958. július 25-én tartott Központi Bizottsági ülésen újra szóba kerültek a színházi ügyek s *Az ember tragédiája.* Miután Kádár hosszan, s a fenti mottó szellemében beszélt a színházak és az új párt viszonyáról, majd Aczél az MSZMP művelődéspolitikájának irányelveivel kapcsolatos előkészítő munkát vázolta, következtek a hozzászólások. Szerényi Sándoré például, mely pontosan jelzi, hogy lehetett ugyan újra színpadon Madách darabja, egyes, a színház elsődleges funkciójának a marxista-leninista ideológia terjesztését tartó kommunista vezetők számára a Tragédia pontosan annyira nem kívánatosnak és veszélyesnek tűnt, mint Rákosi számára.

> Szerényi Sándor elvtárs: […] Valamelyik nap az egyik kínai vezető elvtárssal itt a követségről beszéltem és ő igen érdekes esetet hozott fel a mi műsorpolitikánkkal kapcsolatban. Nemcsak nekünk tűnt az fel, hogy mondjuk a „Tojás"-nak a Nemzeti Színházban való játszása milyen helytelen volt, vagy ami még sokkal fontosabb, amire Gromov elvtárs hívta fel a kínai elvtárs figyelmét, hogy ő végignézte az „Ember tragédiája" című előadást és azt hallotta, hogy még mindig elég gyakran játsszák és ő a következő hasonlatot mondta ezzel kapcsolatban. Hogy ez pontosan úgy néz ki, mintha a Rákóczi úton építenénk a szocializmust, de a mellékutcákban már a kapitalizmus építjük. Persze én megmagyaráztam, hogy mit jelent nálunk az „Ember tragédiája" és hogy bizonyos ritka esetekben helyes azt előadni, de gyakran előadni biztos, hogy nem helyes. […] Gromov elvtárs azt mondta, hogy aki ezt végignézi, az nemcsak, hogy teljesen pesszimista képet kap, de kiábrándul a szocializmusból, szóval nekünk nem szabad, legalábbis gyakran nem szabad ilyesmit előadni, én azt hiszem ezt 100%-ig alá lehet írni és teljes mértékben lehet csatlakozni ahhoz a nézethez, amit Kádár elvtárs kifejtett, hogy százszor inkább adjunk elő olyan darabokat, mint a „Szélvihar", amelyek ugyan művészeti és irodalmi színvonal szempontjából talán közepesek és nem magasabbak, de sokkal nagyobb hasznot hoznak nekünk, mint pl. a „Tojás" vagy az „Ember tragédiája" is, ha gyakran játsszuk, és ugyanakkor, ha a dramaturgok, az írók és a művészek azt látják, hogy erre költünk több pénzt és ezt fogja a Nemzeti Színház műsorra tűzni, akkor majd sokkal nagyobb lesz az impulzus, hogy a fiatal és idősebb író-generáció ebbe az irányba törekedjen és szocialista szellemű darabokat írjanak.[46]

Aczél csak azzal a feltétellel támogatja *Az ember tragédiája* színen tartását, ha az új rendezői értelmezés garantálja a Falanszter jelenet kívánatos olvasatát.

> Aczél György: […] A Szerényi elvtárs mondta itt *Az ember tragédiája* kérdést. Mi beszéltünk a Major elvtárssal arról, hogy jövő évben *Az ember tragédiáját* átrendezik. T. i. az a falanszter jelenet nem muszáj, hogy mi ellenünk szóljon. Azt állítom, lehet úgy rendezni, hogy a burzsoázia ellen szóljon.[47]

[46] MOL, MSZMP KB ülés, 288. f. 4./18. őe.
[47] MOL, MSZMP KB ülés, 288. f. 4./18. őe.

Az ember tragédiája iránti hatalmi viszony annyiban tehát változott 1956 után, hogy a darabot nem tiltották be. Egyszersmind kevésbé bíztak már a tudományos, irodalom- és színháztörténeti fórumok politikai problémákat megoldó, s az új, szocialista realista kánon terjesztését ténylegesen előmozdító erejében. Megelégedtek a rendezők és színházi irányítók párthűsége által eleve garantált kontrollal. A Kádár-rendszer a magas kultúra veszélyes produktumai elleni harcot inkább a tömegkultúra egyes, jól kisajátítható műfajainak (kabaré, televízió) támogatásával, a hatalommal való összekacsintás lehetőségének felkínálásával folytatta.

A befogadói aktivitás győzelme. Egy „furcsa pár" – az ember tragédiája és a csárdáskirálynő

„Jó az, ha a színház tele van, de nem mindegy, hogy ott mit látnak és az sem mindegy, ki látja." (Kádár János)[48]

Mielőtt magyarázatot keresnénk arra, miként válhatott éppen e két darab a nézői rajongás tárgyává az 1954-55-ös időszakban, lássunk néhány bizonyítékot e színházi irányítás által aggodalommal szemlélt érdeklődésre.

A központilag kiporciózott színházi kínálatban az egyes darabok színre kerülését sokszor az általuk közvetíteni kívánt propaganda üzenet indokolta. A néző számára az ellenvélemény-nyilvánítás egyetlen módja az maradt, ha nem nézte meg e zömében kortárs darabokat. (Bár a közönségszervezés korabeli pressziói mellett a távolmaradás sem volt mindig kivitelezhető vagy veszélytelen.) Logikus hát, hogy az olcsó színházjegyet immár gond nélkül kifizetni képes nézők rögvest „rávetették magukat" azokra az előadásokra, melyekről azt sejtették, hogy nem e központi átnevelő szándékot képviselik. A kommunikációs csatorna másik végén álló, az üzenet feladói által teljesen passzívnak tételezett befogadók is kezdettől jelezték tehát – a nézettségi adatokban tükröződő választásaikkal – szívesebben fogyasztják mára tiltott gyümölccsé váló egykori színházi élményeiket, mint a Szabad Nép félórák dramatizált vagy megzenésített változatait. A repertoárral közvetített hatalmi üzenetre ugyanilyen jelszerű ellen-gesztussal válaszoltak: a kitalált tradíció, a transzferált szovjet szocialista realista esztétikai modell szerint konstruált művek nézőterét üresen hagyva, a múlt megtagadni kényszerített kultúráját, mentalitását idéző darabok előadásait pedig ostromolva. Jól jelzi ezt a *Csárdáskirálynő* rekord látogatottsága: 1954-ben 291 előadás, 227 513 néző, 1955-ben 600 előadás, 498 070 néző (Taródy-Nagy 1962: 60). *Az ember tragédiája*

[48] MOL, MSZMP KB ülés, 288. f. 4./18. őe.

üzenetét oly sokáig esztergálták, hogy az csak a Nagy Imre-korszak végére került színre, s az első két hónap, nézők által kikényszerített csúcs előadásszáma után lényegében betiltották. Mégis, 1955 első hónapjaira, a két sikerprodukció rövid közös időszakára vonatkozóan több olyan levelet találtam a Népművelési Minisztérium általános iratai között, melyek összekapcsolják a lenézett operettet és a veretes nemzeti drámát: a legeltérőbb társadalmi csoportok képviselői ostromolták ugyanis e produkciókra szóló jegyért a minisztériumot. Az első, a Sztálin Katonai Politikai Akadémiáról Dávid János hadnagy, kulturális alosztályvezető és Madaras Béláné közönségszervező által a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályára[49] küldött példa-levélben épp a munkáshatalom elitje kér – többletjogaira hivatkozva – jegyet a két politikailag vitatott előadásra.

1955. február 7.

A Sztálin Katonai Politikai Akadémia panasszal fordul a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályához, a főváros néhány színházában tapasztalt tervszerűtlen jegyelosztás miatt. Akadémiánk a hadsereg pártfőiskolájának szerepét tölti be. A tiszt elvtársak komoly tanulása megkívánja azt, hogy szabad idejükben helyesen és jól szórakozzanak, azonkívül a Minisztérium utasítása, hogy hallgatóink általános műveltségének kibővítése érdekében minél több és jobb színházi előadást látogassanak.

A tiszt elvtársak szeretik és nagyon érdeklődnek az opera, operett és a dráma iránt. Sajnos nem tudunk megfelelő mennyiségű jegyet biztosítani részükre, mert a színházak nem adnak elég mennyiségű jegyet. Pl. decemberben 120 db. jegyet kértünk különböző opera előadásokhoz, összesen 30 db. jegyet kaptunk két előadáshoz. A Fővárosi Operett Színháznál sokkal rosszabb a helyzet. Február hónapra a jegyeket január 19-én akartuk kihozni és már addigra a színház szervezési osztálya eladta az összes jegyeket. Hogy fordulhat elő ilyesmi? Hallgatóink nagyon szeretnének az Operett Színházba menni, szeretnék látni a *Csárdás-királynő*t *(sic!)* és más operett előadásokat. Nem tudunk kérésüknek eleget tenni a színház rossz szervezése miatt. A Nemzeti Színházba *Az ember tragédiájá*hoz havi 20 db. jegyet tudok kapni. A mi hallgatóink komoly irodalomtörténeti anyagot tanulnak. Nagyon elősegítené tanulásukat, ha színházban láthatnának *(sic!)* csoportosan *Az ember tragédiáját.* Tudjuk és tapasztaljuk, hogy a dolgozók mindig többen és többen mennek színházba, különösen a fent említett színházak előadásai iránt nagy az érdeklődés. Ez nagyon szép és nagyon nagy eredmény, de nagyon helytelennek találjuk azt, hogy egy olyan intézményt, ahol a hadsereg vezető káderei tanulnak, háttérbe szorítsák az üzemekkel szemben és a jegyeket nem az igényeinknek megfelelően kapjuk. Akadémiánk jellege és színvonala egyedülálló a néphadseregben. Azt kérdezzük Önöktől, hogy jogos-e az a kérésünk, hogy 1955. március hóban, táblás házban megkapjuk *Az ember tragédiáj*át és áprilisban, felszabadulásunk 10. évfordulójára, a díszszemlén felvonuló elvtársak részére teltházat kérjünk a *Csárdáskirálynő* c. előadásra?

[49] MOL, Népművelési Minisztérium általános iratok (1949–1957), XIX-I-3-a, 535. d., 8775-I-22, teljes szöveg.

Ha kérésünk teljesíthetetlen, kérjük, hogy mondják meg az okát, ha teljesíthető, akkor engedélyezzék a két színháznak részünkre a táblás házat. Kérjük továbbá az elvtársakat, utasítsák a közönségszervezőket, hogy Akadémiánkat minden vonatkozásban a lehető legjobban lássák el a jövőben színházjegyekkel.

Válaszukat a fent említett táblás házzal kapcsolatban feltétlenül várjuk.

Dávid János hadnagy.
Kult. alo. vez.
Madarasi Béláné Közönségszervező
Cím Sztálin Katonai Politikai Akadémia
Bp. II. Vörös Hadsereg útja 21–23.

Kézírásos megjegyzés az ügyiraton: „A panaszt megbeszéltem Szirtes elvtárssal (A többivel együtt.). Ígéretet tett a hibák kiküszöbölésére. 1955. III. 3. Vargháné is beszélt a Nemzetivel."

Nem számonkérő, inkább a kor kultúrpolitikájával egybehangzó céljait ecsetelő, szerényen folyamodó levelet küld a minisztériumnak egy dombóvári középiskola tanára, Fehérvári Lajos.[50] Művelődési igényre hivatkozik, osztálya számára kér jegyet, elsősorban a *Csárdáskirálynőre* és *Az ember tragédiájá*ra, de mást is elfogad. A vidékiek, a fiatalok színházlátogatásának serkentése kiemelt kulturális feladat volt, tehát az ügyes, nem közvetlenül a színházakhoz, hanem a minisztériumhoz forduló tanárt nem lehetett visszautasítani.

Alulírott Fehérvári Lajos, mint a dombóvári ált. Gimn. III. a osztályának főnöke a vezetésem alatt álló osztállyal 1955. márc. 14-15-16-án Budapestre szeretnénk menni tanulmányi kirándulás céljából. Ott tartózkodásunk alatt szeretném, ha ifjúságunk megismerkedhetnék kultúréletünk jelentősebb mozzanataival, és alkalmat találna arra, hogy színházba is ellátogathasson. Jobb és biztosabb megoldást nem találva kérem, hogy a színházlátogatást számunkra biztosítani, vagyis március 14-15-16-án este egy-egy színházi előadásra 31 jegyet előjegyeztetni szíveskedjenek. Tekintettel a színházak nagy látogatottságára egyik darabhoz sem ragaszkodunk, bár ha lehetséges, „Az ember tragédiáját" és a „Csárdáskirálynőt" szeretnénk megnézni. Ha ez nem lehetséges, úgy az Önök belátására bízom a darabok és helyek választását. Amennyiben lehetséges diákjegyeket kérünk. Egyben kérem, hogy engem az ügy elintézéséről és a jegyek árának elküldéséről értesíteni szíveskedjenek.

Dombóvár, 1955. febr. 18.
Fáradozásaikat előre is köszönöm:
Fehérvári Lajos gimn. tanár
Osztályfőnök

[50] MOL, Népművelési Minisztérium általános iratok (1949–1957), XIX-I-3-a, 535. d., 8775-I-39, teljes szöveg.

A hátoldali válaszfogalmazványból kiderül, hogy ha az ötlet nem is vált be teljesen, s a két vágyott produkcióra nem, de a *Rómeó és Júliá*ra, a *Bánk bán*ra és a *Párisi vendég*re foglaltak jegyet a gimnazistáknak.

A harmadik példa-levél írója nem jegyért folyamodott. A Külkereskedelmi Minisztériumban dolgozó Várkonyi László ehelyett feljelentette az Operettszínházat,[51] mely a *Csárdáskirálynő* iránt megnyilvánuló roppant nézői érdeklődés hatására normális teátrumként kezdett működni, felhagyott a „közönségszervezés" korabeli rítusával, hisz a pénztárból is könnyen értékesíthette jegyeit. A levélíró pozitív példaként hivatkozott a Nemzetire, mely *Az ember tragédiája* rendkívüli sikere ellenére sem állította vissza a kereslet-kínálat szabályozta jegyeladást.

> Felhívom t. Társtárca szíves figyelmét az alábbiakra:
> A közönségszervezéssel kapcsolatban a gyakorlat az, hogy a színházi közönségszervezők kerületenként megkapják a különböző előadásokra a kontingenst és azt a kerületükhöz tartozó üzemekben arányosan szétosztják. A Fővárosi Operettszínház egy új rendszert vezetett be, ami erősen a munkafegyelem rovására megy. A „Csárdáskirálynő" jegyeinél nem látogatják az üzemeket, hanem a Színház Közönségszervezési osztálya sorszámot osztogat, amelynek birtokában a közönségszervező munkaidő alatt sorban áll és csak úgy kapja meg a „Csárdáskirálynő" előadásához a jegyeket. (Kétszeri sorban állás, egyszer sorszámért, egyszer a jegyekért.) Tekintettel arra, hogy az üzemek közönségszervezőinek zöme nem függetlenített, hanem a munkaidő alatt kell elvégeznie a közönségszervezéssel kapcsolatos munkáját, megengedhetetlennek tartjuk, hogy a Fővárosi Operettszínház a „Csárdáskirálynő" előadással kapcsolatosan mesterségesen szervezi a sorban állást, és ezáltal lazítja a munkafegyelmet. A Nemzeti Színház, ahol az „Ember tragédiája" iránti érdeklődés ugyanolyan méreteket ölt, továbbra is a régi bevezetett rendszerrel oldja meg a kérdést és kerületi közönségszervezője minden hónapban biztosítja üzeme részére a kontingenst. Felkérem, t. társtárcát, vizsgálja felül a kérdést és sürgősen szüntesse meg a Fővárosi Operettszínház által kezdeményezett sorszámkiosztást és mesterséges sorban állást, tekintettel arra, hogy a Fővárosi Operettszínháznak is van kerületi közönségszervezője, aki ugyanúgy biztosítani tudja minden hónapban a színház előadásaihoz a kontingenst, mint ahogy ezt eddig is tette.
> Szíves sürgős intézkedésüket és válaszukat kérem.
>
> Budapest, 1955. január 11.

A Népművelési Minisztérium itt is megígérte, hogy intézkedik, de nehéz helyzetben volt, hisz – ahogy az alábbi, a Fővárosi Operettszínház igazgatójának küldött leveléből[52] kiderül – maga is jegyekért „ostromolta" a színházat.

[51] MOL, Népművelési Minisztérium általános iratok (1949–1957), XIX-I-3-a, 535. d., 8775-I-6, teljes szöveg.
[52] MOL, Népművelési Minisztérium általános iratok (1949–1957), XIX-I-3, 535. d. 8775-I-57.

1955. III. 21.

A diplomáciai képviseletek és külföldi delegációk jegyigényléseinek kielégítése érdekében kérem, hogy minden előadásra biztosítson egy jó minőségű páholyt és 4 drb. legjobb minőségű jegyet. Esetleges visszaélések elkerülése végett a jegyeket csak a Külügyminisztérium protocole osztálya, vagy Diplomáciai Testületet ellátó irodája átiratára, illetve utalványára szolgáltassák ki.

A *Csárdáskirálynő* tehát már itthon sikeres exportcikké vált, hisz – cseppet sem meglepő módon –, a külföldi delegációk és diplomaták sem a TSZ szervezésről vagy az üzemi újításokról szóló darabokat kultiválták. S ekkor még a színház előtt állt a *Csárdáskirálynő* fantasztikus moszkvai-leningrádi sikerére, 1955-1956 fordulóján.

Ha a befogadás felől vizsgáljuk az 1956-os forradalmat nem sokkal megelőző két – a hatalom számára kínos – színházi siker okait, érintenünk kell a történettudományban és a művelődéstörténetben az utóbbi évtizedekben kiemelt figyelemmel kezelt „kulturális emlékezet" paradigmát. Illetve, e szerteágazó problémakör egyetlen vonatkozását, nevezetesen, hogy a kulturális emlékezet aktivizálódásának, a múlt egy jellegzetes alakzata közösség általi feleleventésének szimbolikus funkciója nemcsak a megalapozás, az adott társadalmi berendezkedés legitimációja lehet, hanem a jelen kritikája is. Diktatúrában és/vagy idegen megszállás idején a kulturális emlékezetben élő reprezentációs forma felidézése feltöltődhet az eredeti mű jelentésétől eltérő szemantikai tartalommal is. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy az idegen megszállás vagy egy gyökeresen új berendezkedést, értékrendet kikényszerítő diktatúra gyakran az „elrendelt felejtés" kezdetét is jelenteti, ami ellen a közösség – éppen kulturális emlékezete aktivizálásával – tiltakozhat, öntudatlanul vagy tudatosan.

Jan Assmann kulturális emlékezetről írott könyvében az „emlékezés" (avagy múlthoz való viszony), „identitás" (avagy politikai képzelőerő) és „kulturális folytonosság" (avagy hagyományteremtés) hármasságában vizsgálja e kérdést. A kulturális emlékezet efféle, szimbolikus közösségi ellenállást is kifejező megnyilvánulásait Assmann kontraprezentikus, a jelennel való különbségtételt hangsúlyozó emlékezetnek nevezi, s így definiálja.

Szélsőséges hiánytapasztalat esetén a jelennek kontrasztot vető (kontraprezentikus) mitomotorika forradalmivá válhat, jelesül idegen uralom vagy elnyomás körülményei közt. Ilyenkor ugyanis a hagyomány nem megerősíti, hanem megkérdőjelezi az adottat, és annak megváltoztatására, fenekestül felforgatására szólít. A hivatkozott múlt nem valami visszavonhatatlan hőskornak tűnik fel, hanem politikai és társadalmi utópiának, amelyért érdemes élni és munkálkodni. Az emlékezés várakozásba csap át, a mitomotorikusan alakított idő természete megváltozik. (Assmann 1999: 80)

A nemzeti emlékezetbe ivódott *Csárdáskirálynő* és *Az ember tragédiája* nehezen engedélyezett felújításainak zajos közönségsikere az egypárti diktatúra és a szovjet megszállás közegében, az 1956-os forradalmat nem sokkal megelőzően, véleményem szerint a fenti okokra vezethető vissza. A rajongás a két – hangsúlyozottan az 1945 előtti, a kommunista jelenétől markánsan eltérő értékrendű és szervezettségű kultúrát idéző – darabért a nézők kollektív ellenállását reprezentálta a szocialista realista kurzuskultúrát erőltető hatalommal szemben, a két előadás minőségétől, az azokon tett ideológiai jellegű változtatásoktól függetlenül, illetve azok ellenére.

Rákosi bolsevik politikai érzéke tehát jól működött, mikor megérezte e felújítások veszélyességét. A nézők és a színházi szakma még sikertelen összefogása a Tragédia újbóli betiltása ellen már az 1956-os forradalmat előlegezte.

FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL),
Népművelési Minisztérium (NM)
▪ XIX-I-3-a Általános iratok 1949–1957
▪ XIX-I-3-n Kollégiumi értekezlet 1949–1956
Magyar Dolgozók Pártja (MDP)
▪ M-KS-276-89 Agitációs és Propaganda Osztály 1950–1956
▪ M-KS-276-91 Tudományos és kulturális osztály 1953–1956
Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP)
▪ M-KS-288-4 Központi Bizottság (Ideiglenes Központi bizottság) 1956–1989

Taródy-Nagy Béla (ed.) (1962): *Színpad és közönség. Magyar színházi adatok. I–II.* Művelődéstani könyvtár, Színháztudományi Intézet, Budapest.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Antal Gábor (1982): *Major Tamás,* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
Assmann, Jan (1999): *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában,* Atlantisz, Budapest.
Benedek András (1985): *Színházi műhelytitkok,* Magvető, Budapest.
Fiske, John (1990): *Introduction to communication studies.* Routledge, London and New York.
Gábor Miklós (1995): *Egy csinos zseni.* Magvető, Budapest.
Gáspár Margit (1985): *Láthatatlan királyság. Egy szerelem története,* Szépirodalmi, Budapest.
Kocsis L. Mihály (1987): *Van itt valaki.* Minerva, Budapest.
Koltai Tamás (1986): *Major Tamár. A Mester monológja,* Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, Budapest.

KOLTAI Tamás (1990): *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968).* Kelenföld Kiadó, Budapest.
MAGYAR Bálint (1963): Az ember tragédiája színpadi felfogása napjainkig. *Élő dramaturgia.* Magvető, Budapest. 33–67.
MOLNÁR GÁL Péter (1972): *Rendelkezőpróba.* Szépirodalmi, Budapest.
PÜNKÖSTI Árpád (1994): El fogjuk látni pártszerűen az illetők nótáját. Az 1955-ös tiltakozó aláírások és visszavonásuk története. *Mozgó Világ,* 2. sz. 83–101.
RÁTONYI Róbert (1984): *Operett I–II.* Zeneműkiadó, Budapest.
SZIRTES György (1990): *Színház a Broadway-n.* Népszava, Budapest.
VENCZEL Sándor (1999): Virágkor tövisekkel, Beszélgetés Gáspár Margittal. *Színház,* XXXII. évf. 8–9. sz.

OPERETT ÉS INTERKULTU-RALITÁS

A SZOC. REÁL. MINT KULTURÁLIS TRANSZFER

A SZÍNHÁZI INTERKULTURALITÁS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI MEGKÖZELÍTÉSEI

A színházművészethez kapcsolódó kutatásokban az 1960-as évektől – a tömegkultúra iránti társadalomtudományi érdeklődés felívelésével, majd a kulturális antropológia átfogó művészetértelmezési paradigmává emelkedésével – több részterületen és nézőpontból merültek fel a más, gyakran egzotikus kultúrából származó darabok, előadások, motívumok, játékstílusok, testtechnikák átvételével, cseréjével, összeolvadásával kapcsolatos kérdések. Ez az interkulturalitás szintjeit érintő erősödő elméleti, módszertani és gyakorlati tudatosság hatott a színész és a rendező szerepének értelmezésére, s felértékelte a befogadói aktivitást. Ugyanakkor, e napjainkra már a színikritikába is leszivárgó tudás, mely antropológiai szempontokat csempész az előadások értelmezésébe, eléggé ismeretlen Magyarországon. Ez nem csoda, mivel a 20. századi magyar színház interkulturális kapcsolódásainak vizsgálata nem (volt) népszerű kutatási téma. E lemaradást legalább egy vonatkozásban csökkentendő mutatok be vázlatosan néhány megközelítést, melyek színház és interkulturalitás viszonyának értelmezésére alakultak ki. Teszem ezt elsősorban azért, hogy fogalmaik segítségével pontosabban világíthassak rá a színházi interkulturalitás egy – az 1950-es években Magyarországon (is) tetten érhető de – idáig figyelmen kívül megjelenési formájára. A cikk második részében tehát – a Magyar Országos Levéltárban fellelt dokumentumok, valamint memoárok segítségével – azt kísérlem meg bizonyítani, hogy a színházak 1949-es államosítása után a kizárólagosan keleti irányúvá szűkült nemzetközi színházi kapcsolatok kitermeltek egy eddig nem kellő figyelemmel vizsgált ellentmondáshalmazt, mely legadekvátabban a színházi interkulturalitás vonatkozásrendszerében értelmezhető. A két rész összekapcsolását tehát az indokolja, hogy egy a magyar színháztörténetben s kulturális antropológiában idáig nem reflektált kérdéskör

felvázolása előtt szükségesnek látok felvillantani néhány olyan, a színházi interkulturalitás vizsgálatára létrejött értelmezési keretet, mely nem elsősorban esztétikai problémákat vizsgál, hanem a cserékben, átvételekben, transzferekben résztvevő kultúrák „viselkedésére", s a jellegzeteses befogadás típusokra kérdez rá.

Művelődéstörténeti megközelítések

Az egy társadalmon belül megjelenő interkulturális színházi hatások funkciója és felhasználása, elsősorban a bevándorló csoportok szórakoztató kultúrájának biztosított szimbolikus hely kérdése áll azon történeti antropológiai, művelődéstörténeti kutatások előterében, melyek a tömeg- és elitkultúra határvonalának elmozdulásait kutatják 19. század végi, 20. század eleji színházi esettanulmányok segítségével. Lawrence Levine, a kulturális hierarchia USA-beli kialakulásáról írott, a Shakespeare előadások tömegkultúra mezőből elitkultúra mezőbe kerülését vizsgáló könyvében (Levine 1988) abból a meglepő megállapításból indul ki, hogy a 19. század második felében még döntően angolszász lakosságú USA-ban a Shakespeare drámákat és farce-okat (!) vegyítő színelőadások döntően járultak hozzá egy populáris színházi és egy demokratikus társadalmi közeg kialakulásához. Tehát a ma egyértelműen az elitkultúrába sorolt angol drámaíró műveire épített előadások egy agresszíven egyenlőségpárti populáris kultúra integráns részei voltak a hagyományai „kitalálása" fázisában lévő amerikai társadalomban. A közönség vad hévvel utasított el minden „arisztokratikus" színpadi megnyilvánulást, kinevette az angolos kiejtéssel finomkodó színészeket. Levine szerint csak a huszadik század elejétől figyelhető meg egyes, magukat előkelőbbnek tekintő rétegek elkülönülési vágya, melyet a színházi szórakozás helyének és módjának megválasztásával is ki akartak fejezni. A Shakespeare előadások mellől eltűnő farce-okkal párhuzamosan ment tehát végbe a színházak, a darabok és a nézőtéri magatartások – legitim (elit) és populáris formáinak – elkülönülése. Ez a nagyvárosok ugrásszerű fejlődésével szinkronban zajló folyamat azonban az USA társadalmán belül növekvő arányszámot képviselő, immár döntően nem angolszász eredetű emigráns csoportok eltérő szórakozási igényeinek is következménye volt. Hisz például a kelet-európai bevándorlók előnyben részesítették az angol nyelv Shakespeare élvezetéshez szükséges szintű ismeretét nem igénylő, elsősorban vizuálisan komikus műfajokat. Így a színházi tömegkultúrában Shakespeare-től átvette a stafétabotot a gesztuskomikumra épülő vaudeville, burleszk – mielőtt a színház végképp csatát vesztett a némafilmmel szemben. Természetesen az új szórakoztató formák „örökölték" a közvetlen demokrácia gyakorlatát fenntartó – nemzet- és hagyományépítő – kulturális funkciókat is. A vaudeville színházakban konvenció szabta befogadói viselkedés-korlátok ugyanúgy nem voltak

érvényben, mint a 19. századi Shakespeare előadásokon. A sikertelen mulattatót kifütyülhették, s a közönség bátran követelhette hazafias dalok éneklését a színészektől, akár előadás közben is.

Levine könyve tehát arra láttat rá, hogy ugyanazon szerzőket, adott esetben Shakespeare-t, egyes társadalmi csoportok igen különböző politikai és kulturális igényeik deklarálása céljából „használhattak". Ily módon a nézők, a befogadók kontrollja a jelentéstulajdonításban és az előadásformák osztályozásában nagyobb volt, mint gondolnánk.

Szintén művelődéstörténeti szemszögből, az egyes etnikai csoportokhoz kötődő szórakoztató műfajok össztársadalmi elfogadottságának a kulturális hierarchiával, illetve a társadalmi átrendeződéssel való összefüggéseit vizsgálja Jenkinsnek a korai hangosfilm és a vaudeville esztétika viszonyával foglalkozó könyve (Jenkins 1992). Ez is a 19-20. század fordulójának USA kultúráját állítja középpontba, melyben a hullámokban, eltérő kulturális-nyelvi háttérrel érkező emigráns csoportok jelentősen átalakították a színházi tömegkultúrához, a szórakoztatáshoz korábban kapcsolódó elvárásokat. Jenkins azt mutatja be, hogy az immár össznemzeti szinten elfogadottá váló, etnikus elemekben bővelkedő gettóhumor terjedése és piacképessége miként helyezte hatályon kívül az USA-ban a szórakoztatásra, nevettetésre vonatkozó viktoriánus tabukat. Az utóbbiakkal kapcsolatban megállapítja, hogy a populáris szórakoztatás műfajaira jellemző, groteszk testi akciókra épülő humor demonstratív elutasítását korábban a polgári osztály elkülönülési vágya és küldetéstudata indokolta. A kifinomult nevetés kívánatos példáit a 19. század angolszász kritikusai jellemzően a realista színházból merítették, s a profán nevettető gesztusokról való lemondásra kívánták rávenni a színészeket.

> A szándékos nevettetés minden jelének el kellett tűnnie: a humornak egy realista kontextusban fellépő, lekerekített jellemből kellett sarjadnia, s sosem lehetett „erőltetett" vagy „megszerkesztett". A viccek nem létezhettek öncélúan, alá voltak rendelve a narratívának: funkciójuk sokkal inkább az volt, hogy feltárják az alapvető komikus jellemhibákat, minthogy megmutassák az előadó tehetségét. (Jenkins 1992: 33)

A robbanásszerűen fejlődő amerikai tömegkultúra piac, a maga egyre nagyobb befolyásra szert tevő „alternatív diskurzusával" azonban mind erőteljesebben kérdőjelezte meg a komikus realizmus és a nevelő nevetés magas kultúrából sugallt ideálját. Pontosabban, e terjeszkedő közeg szórakoztató iparosai nem kritizálták a magas kultúra érvrendszerét, csupán figyelmen kívül hagyták azt. Ezt azért tehették meg, mivel a színházi iparban termelt jövedelmük révén ázsiójuk megnőtt. A vaudeville komikusok eme össznemzeti szintű térnyerése ugyanakkor az emigráns-csoportok „etnikai humorának" a populáris kultúra legális szférájába emelkedését is jelentette.

> Ami megváltozott, nem annyira a komikus anyag természete volt, inkább annak elérhetősége. Az anyagok, melyek korábban a kocsmák férfi kultúrájának s a gettók szájhagyomány kultúrájának közegére korlátozódtak, most – a szórakoztatás iparosodása révén – nemzeti elismerést nyertek. (Jenkins 1992: 38)

A 20. század elejére a humort az ír, a svéd, a zsidó amerikaiak tipikus reagálására építő komikus műfajok annyira megerősödtek, hogy az USA-ban több mint kilencszáz színházban játszottak vaudeville-t, s másik ötezerben állítottak színre varieté jellegű produkciókat. 1912 körül már a „parlagi" gesztus-komikumra épülő némafilmek forgatása is megkezdődött. Jenkins rámutat, hogy az új humorfelfogás fokozatosan, a középosztályra vonatkozóan is átalakította az ízléskategóriákat, megingatta azon előítéleteket, melyek a testi humorra való reagálás alsóbbrendűségét hirdették. Rávilágít arra is, hogy az öncélú humor elleni korábbi támadásoknak döntően társadalmi határokat megerősítő funkciójuk volt.

E művelődéstörténeti közelítések arra láttatnak rá, hogy egyes színházi műfajok a nagyvárosi kapitalista közegbe kerülő emigráns csoportok emancipációs vágyának egyszerre voltak kifejezései formái és eszközei. S ezek össznemzeti tömegkultúrabeli térnyerése, valamint az egyes művészeti ágakban megfigyelhető specializáció, adott kisebbségi csoportok színpadi, s ezáltal áttételesen társadalmi emancipációját is segítette.

Színháztörténeti szemszög

A 20. században az európai szemszögből egzotikusnak minősülő színházi hagyományok elsősorban az ún. művész színházban jelentek meg inspirációként, a modernizmus különböző korszakaiban, főként a polgári realista színház elleni protestáció vagy a színpadi nyelvújítás eszközként. A dokumentumfilmezés és az antropológiai kutatások következtében megjelenő reprezentációs formák – a filmhíradók, az etnográfiai kiállítások, a gyarmattartó európai hatalmak fővárosaiban rendezett általános és specializált világkiállítások (Clifford 1988; Pradel de Grandry 1983) – segítségével az európai nézők és művészek először szemlélhettek élőben vagy mozgóképen olyan, az európai színházi hagyománytól gyökeresen eltérő, nem imitációra épülő, stilizált művészi nyelveket (kínai opera, no színház, kathakali, bali tánc stb.), melyeknek mind művészi logikája, mind referencialitása alapvetően eltért az európai színházi hagyományétól.

Nicola Savarese olasz színháztörténész kötete (1995) e kelet és nyugat között mindig is létező, tág értelemben vett – motívumkölcsönzést, s a mindenkori „másik" megszemélyesítését is magában foglaló – színházi dialógust tekinti át, kimutatva, hogy annak nyomai a görögöktől napjainkig fellelhetők. Vizsgálja többek közt, hogy a kelet mítoszai miként szolgáltak inspirációs forrásként a nyugati

színház kezdeteihez, pl. a görög tragédiákhoz. Kimutatja a keleti egzotizmus nyomait a 17-18. századi európai színházban: utalva a darabok keleti történelmi figuráira, a török zene felhasználására, majd kommentálva a romantika orientalizmus értékelését. Savarese elsősorban azt kutatja, hogy a keleti színjátszás elemei, s az egzotikus „másik" megjelenítései hányféle szinten és jelentéssel bukkannak fel a nyugati színházkultúrában. Külön fejezetet szentel a gyarmataikon élő angolok és a hagyományos indiai színház kapcsolatának, a calcuttai színházi világ, valamint az angol-indiai színházak vizsgálatának, majd bemutatja a keleti világ motívumait a melodrámákban és az operettekben. A kelet-nyugat kapcsolat korlátozott kétirányúságát érzékelteti Sada Yacco és Kawakami Otojoro japán színészek 19. század végi, 20. század eleji európai és amerikai turnéjának visszhangját, illetve a japánok nyugati színi világról adott értékelését elemezve. Rámutat, hogy a keleti színház stilizált testtechnikáinak a modern európai táncművészetre már gyakorlati hatásuk is volt. A 20. században elsősorban az ún. rendezői színház nagyjai – Craig, Mejerhold, Artaud, Brecht, Grotowski, Brook és Barba – fordultak a tradicionális keleti performatív technikákhoz, a nyugati színház kifejezőeszközeinek és szemléletének radikális megújítása érdekében.

Savarese 1995-ben megjelent könyve tehát a kelet-nyugati színházi kapcsolat történeti folytonosságának és korlátozott dialógus jellegének demonstrálása szempontjából fontos elsősorban.

Színház-antropológiai megközelítések

Jerzy Grotowski

Színház és interkulturalitás viszonyának vizsgálatából kihagyhatatlan a rendezői munkásságával a hatvanas években nemzetközi hírnevet szerzett lengyel parateátrális mágus, a színész és a néző rituális találkozásának lehetőségeit kutató Jerzy Grotowski gyakorlati és elméleti tevékenysége.[1] „Szegény-színház" elméletét (Grotowski 1999) az indiai filozófia, az alkímia, a sámánizmus, a transz, a rítus, valamint Jung, Durkheim, Lévy-Brühl, Mauss, Lévi-Strauss, Eliade hatása s a színészcsoportjával kidolgozott fizikai tréning egyaránt alakította. Négy alapvető területen ajánlott új konvenciót a pusztán szórakoztató vagy elitkultúra közvetítő színházmodell helyett: átértelmezte a színpad és a nézőtér kapcsolatát, a rendező és a szöveg viszonyát, a színész funkcióját, s kutatta a színészmesterségben rejlő „határátlépési", szakrális horizontváltási lehetőségeket. Grotowski tevékenysége a színházi interkulturalitás szférájában annyiban is speciális, hogy radikális

[1] A lengyel rendező színházi, majd parateátrális korszakának inter- és transzkulturalitással összefüggő kérdéseiről részletes tájékoztatást nyújt a *Világszínház* című folyóirat 1998. őszi Grotowski száma. (Budapest, 1998, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.)

nyelvújítása egy lengyel kisváros, Opole *13 sor színház*ából indult. Tehát nem egy nyugati demokráciában élő, szabadon kísérletező és utazó művész ajánlott távoli kultúrák tanulmányozása nyomán radikálisan új utat a színház számára, hanem egy elzárt, ideológia tabukkal terhelt szocialista közegben alkotó, tanulmányai egy részét Moszkvában végző rendező, akinek zavarba ejtően apolitikus, a szocialista realizmus szemszögéből értelmezhetetlen produkciói sok fejtörést okoztak a lengyel hatóságoknak.

Eugenio Barba

Grotowski Lengyelországban örök marginalitásra ítélt szegény színházi koncepciója, illetve előadásai, például Calderón-Słowacki *Állhatatos hercege* (1965), vagy az *Apocalypsis cum figuris* (1968) egyetlen személy interkulturális közvetítésével, egy baloldali, Lengyelországban norvég ösztöndíjjal tanuló olasz származású rendezőnövendék, Eugenio Barba szívós intellektuális és szervező tevékenysége révén jutottak el az 1960-as évek végének forrongó nyugat-európai értelmiségéhez. Grotowski – Barba fáradhatatlan kultúrák közti „fordítói" tevékenysége eredményeképpen – rövidesen a francia értelmiség egyik bálványa lett. 1997-ben még a Collège de France vendégprofesszorává is kinevezték, a kifejezetten számára alapított színház-antropológiai tanszéken. Attól függetlenül tehát, hogy Grotowski keveset publikált, s hogy a nyolcvanas évektől 1999-ben bekövetkező haláláig színházi előadásokat már nem is rendezett, csak műhelygyakorlatokat tartott az USA-ban és Olaszországban, hatása – színházi filozófusként – máig óriási.

Az indiai színház és kultúra iránt Grotowskihoz hasonlóan kezdettől elkötelezett Eugenio Barba visszaemlékezése, melyben Grotowski 1963–1969 között neki címzett leveleit is közli *A hamu és gyémánt földje. Tanulóéveim Lengyelországban* című, antropológusi terepmunka naplóra hasonlító kommentárja kíséretében (Barba 1999) valójában eme Kelet-Európából Nyugat-Európába irányuló kísérleti színházi kulturális transzfer krónikája. Az inter- és tanszkulturalitás irányába egyébként is az évtizedek óta a dániai Holstebroban élő és alkotó Barba fejlesztette tovább legkövetkezetesebben Grotowski – a színház, a rítus és a mindennapi gyakorlat kutatását összekapcsoló – kísérleteit, nemzetközi gárdájú Odin színháza előadásai, valamint több évtizedes színház-antropológiai kutatásai révén. Az Odin produkciói, kiadványai, dél-amerikai, indiai társulatokkal, hagyományos előadás-technikák mestereivel kialakított kapcsolathálózata, rendszeres vendégjátékai (például a budapesti Szkénében) a színházi interkulturalitás globális műhelyévé avatták a Barba által vezetett társulatot. Hosszú és szerteágazó tevékenységüknek csak jelzésére vállalkozhatunk, utalva például Barba több nyelven kiadott *Színház antropológiai szótár*ára (Barba 1991), mely „egzotikus" kultúrák mesterei és olasz professzorok, tehát bizonyos értelemben adatközlők és antropológusok egyenrangú műhelymunkáján alapuló empirikus kísérletekről ad

számot. Céljuk: a performatív technikákat tápláló közös alapelvek felderítése volt. A szótár összehasonlításra épül, térben és időben távoli vallási, szertartás- vagy színházi gyakorlatban kiforrott (test)technikák kerülnek egy platformra, a közösnek tételezett kategóriák (mester-tanítvány viszony, egyensúly, kitágított test, energia, arc és szemek, láb-, kéznyelvek) szerinti taglalásban. A fenti szócikkek szerzői – transzkulturális összehasonlító módszerrel – lényegében a „kidolgozott spontaneitás" megvalósíthatóságát kutatják, azt, hogy miként lehet a balettban, a no-ban, a kathakaliban, a test hétköznapitól eltérő használatával a színpadi energiát „élővé", spontánul hatóvá tenni. A színház-antropológia eme irányzatának hipotézise szerint, a döntően imitatív hagyományban szocializálódott nyugati színész számára e spontaneitás megteremtésében segítséget jelenthet egyes tradicionális tánc- vagy színpadi technikákkal való ismerkedés (inkulturáció). A hagyományos előadói stílusok képviselői számára pedig az akkulturáció (ha a kathakali táncos időlegesen a no kifejezőeszköz rendszerét kölcsönzi) tárhatja fel a pre-expresszív szint, vagyis a néző figyelmének magára vonását lehetővé tevő, koncentrált fizikai és mentális energia-állapot mibenlétét és működését.

Az Odin e nemzetközi, első, második és harmadik világbeli művészeket és tudósokat egyenrangú alkotó- és elmélkedő társként összekapcsoló hálózata révén jött létre az 1980-as években az ISTA, a színház-antropológia nemzetközi iskolája. Eme kétévente néhány hétre felépülő „performatív faluban" folyó műhelymunkáról 1996-ban már egy önreflexív kötet is megjelent, Kirsten Hastrup (1996) dán antropológus szerkesztésében. Az egyes kurzusok – más-más témát középpontba állítva – a színészi technika feltételezett közös alapjait kutatják transzkulturális dimenzióban, empirikus megközelítésben, fizikai gyakorlatokkal, munkademonstrációkkal és összehasonlító elemzésekkel. Hastrup szerint az eddig végzett munka azt bizonyítja, hogy az eltérő technikákban manifesztálódó kulturális szigetek határai csak konceptuálisak. Hisz az ISTA-ban például olyan „társadalmi tér" jön létre, melynek mesterségesen behatárolt idejében nemcsak találkozhatnak a színházkultúrák, hanem határaik is átléphetőkké válnak. Eme ismerkedés és kölcsönzés azonban – figyelmeztet Hastrup – a terepmunkához hasonló kockázatokat is rejthet a résztvevő mesterek és tudósok számára, mivel veszélyeztetheti saját kultúrájukról, színházi nyelvükről kialakított képüket.

A Barba által vezetett ISTA-ban az elsődleges kutatási módszer a hangos gondolkodás, általában még a következő napi kutatási téma sincs előre meghatározva. A táborlakók kulturális identitása az általuk képviselt technikán alapul, ami a színházban alapvetően test-technikát jelent. Kulturális identitásuk így egybeesik szakmai identitásukkal. Hastrup résztvevő megfigyelőként vizsgálja e speciális faluközösséget, s megállapítja, hogy annak immár kollektív rítusai is kialakultak. Ez leginkább a napirendben érhető tetten. Reggel 8.30-ig kötelező a csend, 9-kor a mesterek órái kezdődnek (odissi tánc, buto, pekingi opera, bali tánc),

melyek célja, hogy a más kultúrákból érkező résztvevők új performatív energiákat fedezhessenek fel. 11.30-tól 1.30-ig egyéni tréningek, majd 4-ig egy – a kurzus végén bemutatandó – előadás próbái folynak. Eme produkciókkal (*Faust* [1987], *The Crossing* [1990], *The Paradoxial Space* [1992], *Shakuntala* [1993]) a résztvevők azt demonstrálják, miként ültethető át dramaturgiai szintre a pre-expressziv szint aktivizálását célzó műhelymunka, tehát hogy az adott évben középpontba állított kérdéskör megjelenítését miként lehet átemelni a színpadi jelenlét erősítésére koncentráló funkcionális szintről a jelentés szintjére. Hastrup szerint e szerzetesi életmódú transzkulturális faluközösség ismétlődő együttmunkálkodásának legfőbb tanulsága a másság értékeinek elismerése, mely egyben az ISTA kulturális identitásának definíciója is.

Barba e kötetben publikált tanulmányában a színház-antropológia nemzetközi iskolája megteremtésének inspirációjaként az Odin dél-amerikai vendégjátékait nevezte meg. A társulat az ottani – a helyi hagyományos kultúrát és a politikai érdekképviseletet összekapcsoló – együttesek kritikájának hatására kezdte mind intenzívebben keresni a szakmai dialógus lehetőségeit, törekedett egyfajta „ellenimperializmusra", a nyugat-keleti színházi inspiráció-irány és hierarchia megfordítására. Barba ugyanakkor azt is leszögezi, hogy színház-antropológia felfogásuk empirikus irányultságú, nem kívánja egyesíteni vagy kategorizálni a játékstílusokat, inkább a „technikák technikáját" kutatja. Azért hagyják jórészt figyelmen kívül az adott tánc- vagy színpadi nyelv társadalmi kontextusát, mert kísérleteikben az operatív szintre koncentrálnak. Nem tagadják ugyanakkor az egyes performatív technikáknak egyes kultúrákban tulajdonított szimbolikus jelentést. Az interkulturális színházi kapcsolatot Barba a posztkoloniális korban adott egyéni, etikai és szakmai lehetőségként határozza meg, melynek létjogosultságát azzal támasztja alá, hogy a kultúra csere, s nem izoláció révén fejlődik. Véleménye szerint a színészeknek – professzionális identitásuk meghatározásához – túl kell lépni az etnocentrizmuson. Saját tradíciójuk művelése mellett rendelkezniük kell a hagyományukat más tradíciók kontextusában való elhelyezésének képességével is.[2]

A kötetben az ISTA-n rendszeresen résztvevő mesterek, színészek és tudósok tanúságtételei szolgáltatják eme interkulturális dialóguskísérlet vállaltan szubjektív interpretációit. Záró tanulmányában Hatsrup a színház és interkulturalitás témáját tágabb kulturális antropológiai keretbe helyezi. Abból indul ki, hogy egyes

[2] Nem minden, a színházi interkulturalitással foglalkozó kutató osztja Barba optimizmusát, ami a technikák cseréjének, kontextusuktól elválasztott hasznosíthatóságuk lehetőségeit illeti. Rustom Bharucha „Kultúrák metszéspontja. Az indiai színház néhány nyugati interpretációja" című, a *Világszínház* már említett 1998. őszi számában megjelent tanulmányában (133–152.) inkább az indiai, alapvetően szakrális funkciókhoz kötődő táncszínházi hagyományokat fenyegető veszélyeket hangsúlyozza, melyek a nyugatiak e produkciók iránt tanúsított, sokszor kommerciális vagy hatalmi elemektől sem mentes, kisajátító érdeklődéséből származhatnak.

harmadik világbeli terepeken a színház, mint média teszi lehetővé, vagy könnyíti meg nagymértékben a „másikkal" való találkozást. Az Odint, előadásai révén pl. olyan perui közösségekbe fogadták be, melyek más európai közeledést nagy valószínűséggel visszautasítottak volna. Hastrup szerint nem állja meg a helyét az a vélekedés, mely az interkulturális kapcsolatot, vagy cserét egyik, vagy mindkét kultúrát fenyegető veszteségként fogja fel. Úgy gondolja, hogy egy eltérő kulturális közegben való megmutatkozás révén nyert tapasztalatok igenis beépíthetők a kulturális/művészi produktumba, sőt gazdagítják azt. Barba szerint a színház- és a kulturális antropológia egyaránt a saját, magától értetődőnek vélt hagyomány megkérdőjelezésére szolgál elsősorban, annak megértését segíti. Mégpedig azáltal, hogy az idegennek tűnővel való konfrontáció segítségével az alkotó vagy a néző saját látásmódját csiszolja. Ezzel szemben Hastrup szerint a kultúrák közti színházi dialógus nem konceptuális egység létrehozását, hanem a horizontok időleges egyesítését jelenti csupán.

A Grotowski nyomán kialakult Barba-féle elképzelés tehát a színházi testtechnikák hasonló alapelvei és egyenrangúsága, valamint a velük való, kulturális kontextusuktól függetleníthető kísérletezés szabadsága mellett érvel. Nagy hangsúlyt helyez a harmadik világbeli mesterek és társulatok egyenrangú alkotótársként való bevonására e globális műhelymunkába. A Barba-féle irányzat hatása leginkább a kulturális antropológiában és az alternatív színjátszásban érzékelhető.

Fordítástudomány

A kulturális antropológia átfogó társadalomtudományi paradigmává válásával hozható összefüggésbe, hogy a műfordítás korábban pusztán technikainak vagy esztétikainak tételezett problémái immár a forrás- és a befogadó kultúra különbségeinek fordításban való reflektálása kérdésével is bővültek. E folyamat során létrejött a „fordítástudományok" színházi kérdésekre alkalmazott változata is. A specializáció létjogosultsága megkérdőjelezhetetlen, hisz, ahogy Patrice Pavis e témának szentelt munkájából (1990) kiderül, a fordításból eredő dilemmák, a szinkron jelentésteremtő eszközök sokaságával dolgozó színházban nem korlátozódnak a nyelvi szintre. Ugyanakkor a másik kultúrából származó, a befogadó számára gyakran ismeretlen kulturális gyakorlatra, szokásokra reflektáló drámaszövegek, színi előadások, vendégjátékok valamiféle domesztikálása, tehát a befogadó kultúra művészei, közönsége, kritikája általi „fordítása" mindig is kikerülhetetlen feladat volt mind az elit, mind a populáris színházakban. Azonban a szöveg e kontextualizálására alkalmazott dramaturgiai, értelmező eljárások igénybevétele ritkán voltak tudatos. Pavis *Színház a kultúrák határán* című könyvének „A színházi fordítás különlegessége: a gesztusközi és az interkulturális fordítás" fejezetében abból indul ki, hogy a fordítás a színházban többet kell jelentsen a drámai

szöveg egyik nyelvről a másikra való átültetésénél, hisz a színpadon két, egymástól térben és időben elválasztott kultúra kommunikál és/vagy konfrontálódik egymással a színész testén, valamint a saját kulturális hagyomány által kondicionált befogadáson keresztül. Egy előadásszöveg tehát egyszerre része a forrás- és a befogadó kultúrának, melyek közt elengedhetetlen egyfajta mediáció, ami megvalósulhat transzferként vagy adaptációként. A fordítás a színházban Pavis szerint olyan hermeneutikai aktus, mely lényegében a forrás-kultúra szövegének befogadó kultúra általi interpretációját, a forrás szövegnek a befogadó nyelv és kultúra felé közelítését jelenti. A fordítás tehát inkább az idegen szöveg befogadói szöveg által történő kisajátításaként írható le, mint a két szöveg szemantikai ekvivalenciájának kereséseként. E kisajátítás szövegbeli, dramaturgiai, színpadi és befogadói konkretizációk során valósul meg. A szöveg konkretizációja során a fordító fikcionalizálja és ideologizálja a szöveget, elképzeli, hogy az milyen szituációban mondható el, ki beszél kihez, és milyen célból. A dramaturgiai konkretizáció lotmani értelemben modellálja, mobilizálja a szöveget, befogadhatóvá téve azt a mai olvasó, vagy a más kultúrából származó néző számára. A fordítás e fázisa szükségszerűen adaptáció és kommentár is egyben, hisz az előadásszituáció idő-, tér- vagy mentalitásbeli távolságától függetlenül, a közönségnek azonnal meg kell értenie, hogy az elhangzó szöveg mire vonatkozik. Ehhez azonban a közönség hermeneutikai kompetenciájára is szükség van. „E befogadói konkretizáció határozza meg végső soron a forrás-kultúrából származó szöveg felhasználását és értelmét." (Pavis 1990: 141) (Az 1950-es évek magyar színházában a szőnyeg alá söpört interkulturális eredetű feszültségek, melyeket e fejezet második részében vizsgálunk majd, leginkább a dramaturgiai konkretizáció és a nézői hermeneutikai kompetencia hiányának számlájára írhatók. Nézőknek és alkotóknak egyaránt idegen volt ugyanis a magyar színházi hagyományban előzmény nélküli szocialista realista darabok kollektivista értékrendszere, világképe, kulturális közege. Miközben a diktatúra viszonyai közt a modell-kultúra eme idegensége bevallhatatlan volt.)

A fordítás – rendezés viszonyának értelmezésében Pavis szerint két koncepció létezik. Az egyik szerint adott fordítás számtalan rendezői értelmezést tehet lehetővé, míg a másik szerint a nyelvi szint bizonyos megkonstruáltsága meghatározza a rendezés irányát is. Az azonban mindkét felfogás esetén érvényes követelmény, hogy a rendezésnek valamiféle ekvivalenciát kell teremteni a két (a forrás és a befogadó) kultúra kifejezőeszköz rendszerei között. Pavis szerint ugyanakkor nem kutatták még azt a hatást, amit a színész játéka gyakorol(hat) a fordításszöveg jelentésteremtésére, holott egy előadás befogadhatóvá tételében a színész és a rendező fordításszöveg kontextualizáló tevékenysége egyaránt kardinális jelentőséggel bír.

INTERKULTURÁLIS EREDETŰ FESZÜLTSÉGEK AZ ÖTVENES ÉVEK ELSŐ FELÉNEK MAGYAR SZÍNHÁZÁBAN

Az ország szovjet érdekszférába kerülése nyomán a pártállami rendszer szovjet mintájú intézményeinek és gyakorlatának bevezetése, majd ennek részeként a magyar színházi hagyomány erőszakos szovjetizálási kísérlete is arra a logikára épült, hogy a radikális politikai irányváltást – a rendszer totális jellegéből következően – kultúraváltásnak is követnie kell. A kereslet-kínálatra, szórakoztatásra épülő, döntően magánszínházi modell egyik napról a másikra történő „eltörlése", s a szovjet mintájú központi irányítás 1949-ben, az államosítással egyidejű „bevezetése" kibeszél(het)etlen, az előadások próbafolyamatában és befogadásában egyaránt manifesztálódó interkulturális feszültségek sorát produkálta az ötvenes évek első felében. Hisz a színházak államosítása után, egyik napról a másikra a zsdanovi szocialista realizmus, egy kollektivista művészetfelfogás lett kötelezően meghatározóvá. Az új helyzetben nemcsak merőben új esztétikai elvek kritikátlan követését, hanem a korábban domináns alkotói és befogadói hagyomány „polgáriként" való megtagadását is követelték a társadalomtól. Az osztályharcra épülő új színházi értékrend meggyökeresztetése érdekében rituális elemekben gazdag, alkotókat és nézőket is kötelezően aktivizáló akció-formákat is átvettek a Szovjetunióból. A Sztanyiszlavszkij kör, a Szabad Nép félóra, a közönségtalálkozókon az előadások munkás- vagy gyermeknézők általi, a társulat jelenlétében zajló bírálata, a színikritika ideológiai szempontú áthangolódása mind e kulturális szemléletváltás örökérvényűségét, visszavonhatatlanságát sugallta.

Ambivalens eredményekkel járt, időnként félreértésekhez, sőt botrányokhoz vezetett ugyanakkor a népi demokráciák közt „elrendelt" intenzív színházi kapcsolattartás gyakorlata: a kétoldalú nemzetközi egyezményekkel szabályozott vendégjátékok, a szovjet és népi demokratikus termelési darabok, a szocialista realista esztétikát taglaló művek s a szakemberek cseréje a tábor országai között. A gyakran színésznek és nézőnek egyaránt zavarba ejtően ismeretlen ideológiát, kulturális közeget, mentalitásformákat felmutató, ugyanakkor a szó hagyományos értelmében véve nem egzotikus (nem az adott ország hagyományos kultúrájából táplálkozó) darabok színrehozatalában, befogadásában jelentkező nyilvánvaló nehézségeket azonban jellemzően a szőnyeg alá söpörték. Nem csupán mivel az etnikai feszültségeket, vagy a kulturális különbségeket a proletár internacionalizmus jegyében nem létezőnek illett tekinteni, hanem annak következményeként is, hogy a népi demokráciák művészei és kultúrpolitikusai ekkortájt a szovjet ideálmodell minél tökéletesebb másolására törekedtek. A cél egy homogén, internacionalista utópia-kultúra megteremtése volt, s efelé törekvésük hevében nem

ismerték fel, hogy bizonyos, a színre állítással vagy a befogadással kapcsolatos problémák „kezeletlen" kulturális különbségekből is eredhetnek. Illetve, e népi demokratikus darabokban megfogalmazódó közös politikai cél, ideológia és tematika, valamint a többszintű pártállami kontroll mellett fel sem tételezték, hogy a művek szövegükben, alaképítésükben stb. tartalmazhatnak olyan „másságokat", melyek a magyar befogadó elváráshorizontjából megnehezíthetik e – bolgár, román, kínai, szovjet stb. – művek értelmezését. A korban favorizált dramaturgiai eljárás a szöveg osztályharcos elemeinek kiemelése volt, melyhez játékstílusként a Sztanyiszlavszkij módszer leegyszerűsített változata, egyfajta imitatív patetizmus járult. Az Európán kívüli stilizált (test)technikákat nem tartották a színházi nyelvújítás valós alternatívát kínáló forrásainak, mint ahogy a kultúrák közti, nem ideológiavezérelt dialógusigény, a régiókon átnyúló, a hagyományos színházi nyelvekre irányuló szakmai érdeklődés sem volt jellemző az ötvenes évek Magyarországán.

A keleti irányúra redukált nemzetközi színházi kapcsolatrendszer egyes elemeivel összefüggő ellentmondások korabeli felismerését nehezítette, hogy a korszak tudományosságában – legalábbis Magyarországon – nem léteztek konceptuális keretek az eltérő színházi hagyományokból és befogadói kondicionáltságból eredő félreértések értelmezésére. Az osztályharc és a szocialista realizmus mindent átható közhely elméletéből kiindulva ugyanis e dilemmákra nem adhatók koherens válaszok. Nem csoda hát, hogy a különben mindig éber, a darabok, előadások engedélyezéséhez sokszoros szűrőt alkalmazó hatalom, s a szoc. reál. modell gyors meggyökereztetésében közreműködő művészek zöme sem volt képes felmérni és kivédeni ezeket. Különösen nagyot lehetett hasalni – ahogy egy „kínai ügy" esetében látjuk majd – a humor kultúránként eltérő értelmezésének be nem kalkulálása miatt. A „mi a nevetséges", a „min szabad, és min tilos nevetni" 1945-ig érvényes színházi szabályrendszere amúgy is teljesen átalakult a pártállami diktatúrában, az idegen megszállás közegében. Az új taburendszer kényes feladattá tette a szovjet, kínai stb. figurák ábrázolását a nézőtér kaján nyilvánossága előtt.

A szinte előzmény nélküli, s hirtelen gyakorlattá váló magyar–szovjet, magyar–román, magyar–kínai stb. színházi kapcsolatok korabeli reflexióiból politikai okokból kimaradt a tágabb értelmében vett interkulturális fordítás elkerülhetetlenségével való szembenézés. E darabok „másságának" feltűnő negligálásával a marxista szemlélet mindenre megoldást kínáló általános érvényűségét, valamint a korábbi, polgárinak bélyegzett színházkultúrától való eltávolodás szükségszerűségét kívánták kommunikálni. Nem csoda, hogy az új repertoár színházakra kényszerítése, s e diktátum nyilvánvaló kapcsolódása az idegen megszálláshoz, kezdettől jelentős passzív rezisztenciát váltott ki eme előadásokkal szemben. A közönség a nézőtér üresen hagyásával, a színészek előadás közbeni „viccekkel",

más lehetőség híján tehát szimbolikus gesztusokkal fejezték ki tiltakozásukat e kényszerű kulturális transzfer ellen.

Az alábbiakban először az interkulturalitás kihívásával való tudatos szembenézés ritka és relatíve sikeres formáját vizsgáljuk az ötvenes évek első felének talán legnépszerűbb színháza, a Fővárosi Operettszínház példáján. Gáspár Margit igazgatónő, aki egyszerre volt meggyőződéses kommunista és profi színházi róka, a Pavis által szükségesnek tartott konkretizációk minden szintjén inspirálta ugyanis a szocialista import operettek „fordítását". Az általa vezényelt operettreform néhol humoros, néhol cinikus gyakorlatába láthatunk bele levéltári dokumentumok és Gáspár visszaemlékezései révén. Majd kontrasztként, Darvas Iván memoárja segítségével azt a színpadi és nézőtéri bénultságot, bukást idézzük fel, mely azon az előadáson következett be, ahol a szovjet darab fordításakor a szöveg, a dramaturgia, a rendezés és a játék szintjén egyaránt szükséges konkretizációk elmaradtak. Adott esetben a Madách Színház Szovjetunióból importált igazgatónőjének dacos, a nézők elváráshorizontját s a magyar színházi hagyományt „csak azért is" figyelmen kívül hagyó ellenállása miatt. Zárásként egy – a diktatúrában mindig fokozott kockázatot jelentő – humoros színházi műfajhoz kapcsolódó interkulturális botrány, egy „kínai ügy" eseménytörténetét és bizonytalan hatalmi interpretációját mutatjuk be levéltári források segítségével.

Az ideál modell

Diskurzus…

Az egypárti diktatúra bevezetéséhez közvetlenül kapcsolódó, felülről elrendelt gyökeres és kényszerű művészeti hagyományváltáshoz – a szocialista realista esztétika deklarált egyeduralmához – 1949 után az állami színházi szerződéseiktől függő művészek kényszerűen alkalmazkodtak. Alig néhányan voltak azonban közülük – Gáspár Margit, a Fővárosi Operettszínház igazgatónője vitathatatlanul közéjük tartozott – akik hittek is a szovjet színházi modell azonnali magyarországi átültethetőségének lehetőségében és szükségességében. A természetszerűleg kommunista és „haladó" (más akkoriban efféle posztra nem kerülhetett) színigazgatók tevékenysége általában kimerült a kötelező szovjet és népi demokratikus bemutatóhányad színre állíttatásában. Gáspár Margit azonban nemcsak a Népművelési Minisztérium nógatására újított, ő valódi érdeklődést mutatott a nem – vagy csak kísérleti formában – létező műfajváltozat, a szocialista realista operett külföldi, elsősorban szovjet példái iránt, tényleg fel akarta használni azokat az operettszínház korábbi „kispolgári és bulvár" repertoárjának gyökeres megújítására. Az, hogy ismerte a nemzetközi színházi kapcsolatokra vonatkozó új politikai és esztétikai elvárásokat, s hogy őszintén alkalmazkodott hozzájuk, világosan kiderül alábbi, 1951. január 17-én, a Népművelési Minisztérium Színházi

Főosztályára küldött leveléből.[3] Ebben szinte esengve – egy csatlósállam hatalmi alávetettségét önkéntes kulturális alkalmazkodással is kifejezve – kérte, hogy a moszkvai operettszínház főrendezőjét a Magyar-Szovjet Barátsági Hónap rendezvényeire hívják meg Pestre, hogy személyesen segíthessen a Fővárosi Operettszínházban az új műfaji ideáltípus átültetésében. Levelében egyszerre van jelen az új értékrend átvételére inspiráló hatalmi elvárás szinte komikus túlteljesítése, s a polgári sikerreceptet már ismerő, attól művészi megújulást többé nem váró baloldali értelmiségi őszinte kíváncsisága egy új színházi nyelv iránt.

> A Fővárosi Operettszínház még a „Szabad szél" színrehozatalának előkészületei alatt felvette a kapcsolatot a moszkvai Operettszínházzal, pontosabban Tumanov elvtárssal, a színház főrendezőjével. Tumanov elvtárstól rendkívül értékes útbaigazításokat kaptunk, s ezeket színházunk további munkájában is igyekszünk felhasználni. Színházunk jelenleg Miljutyin *Trembita* című Sztálin-díjas operettjének előkészítésén dolgozik, melynek bemutatója április hóra esik. Ennek érdekében ismét felvettük a kapcsolatot Tumanov elvtárssal, aki megígérte, hogy a darab rendezőpéldányát, valamint fényképanyagot bocsát rendelkezésünkre. Miután az operett színjátszás, valamint az operett, mint műfaj továbbfejlődése érdekében feltétlenül szükségünk van a szovjet művészek tanítására és útmutatására, javaslat formájában felvetjük a kérdést: lehetséges volna-e, hogy a márciusban tartandó Magyar-Szovjet Barátsági Hónap keretében Budapestre érkező szovjet művészek küldöttségének Tumanov elvtárs is tagja legyen. Ebben az esetben ő személyesen irányíthatná a *Trembita* színrehozatalának előkészületeit, s ez színházunk egész további működésére, fejlődésére felmérhetetlenül hasznos volna. Hangsúlyozva Tumanov elvtárs látogatásának számukra rendkívüli fontosságát, kérjük a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályát, támogassa javaslatunkat.[4]

A reagálás a kérésre természetesen pozitív, február 23-i dátummal az alábbi megjegyzés szerepel az iraton:

> Tumanov elvtárs meghívásával kapcsolatos intézkedés megtörtént.[5]

Gáspár, fenti levele alapján, abból a feltételezésből indult ki, legjobb, ha a szocialista realista operett a modell-kultúrából érkező autentikus források – vendégrendező, rendezőpéldány, fotók – segítségével, lényegében változtatás nélkül emelődik át a szovjet színpadról a pestire. Ez a korra jellemző elképzelés volt, amennyiben a befogadó kultúra hagyományának – ahogy ma mondanánk „kulturális emlékezetének" – s a befogadás aktív jellegének nem szenteltek túl nagy figyelmet a népi demokráciákban, hisz éppenséggel e befogadói nézőpont radikális átalakításán munkálkodtak. Ugyanakkor, eme szovjet import operettek

[3] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 67. d. 1761/3-20
[4] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 67. d. 1761/3-20
[5] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 67. d. 1761/3-20

magyar közegre való – a szó tágabb értelmében vett – áthangszerelése nélkül ezek az előadások kudarcra lettek volna ítélve. Gáspár Margitban azonban a pesti magánszínházi hagyományon felnőtt színpadi szerzői ösztön is működött, s a szovjet rendező tanácsai mellett néhány egykori operett sztárt, Latabárt, Honthyt, Felekyt is belekomponált az előadásokba. E szereposztási gyakorlat önmagában segítette a nézőket a forrás és a befogadó kultúra közti távolság áthidalásában.

…és praxis

Gáspár Margitnak a *Színház* című lapban, 1999-ben megjelent visszaemlékezéséből (Venczel 1999: 17–18) azonban az is kiderül, hogy a szovjet és népi demokratikus operettek fordítása a gyakorlatban milyen mély dramaturgiai átalakításokat eredményezett. A szovjet modell változatlan átvétele, a minél tökéletesebb másolatra törekvés igényének hangoztatása hátterében valójában a darabok befogadói elfogadtatása érdekében végrehajtott, az igazgatónő által kezdeményezett radikális átalakítások sora állt. Gáspár memoárjában érzékelteti azt a némileg cinikus közmegegyezést is, melynek értelmében a pesti változatot megtekintő szovjet vendégek rendszerint nem látszanak észrevenni a hivatalos diskurzusban modell remekműként dicsért szovjet operettek radikális átszabását a pesti színpadon.[6]

[6] Diskurzus és praxis eltérése a színházi interkulturalitás szférájában hamar nyilvánvaló lett. Nemcsak arról volt szó, hogy művészi színvonalukra valamit adó színházak hasonló gyakorlatot (radikális átírás) követtek mint a Fővárosi Operettszínház, hanem arról is – ahogy az Benedek Andrásnak, a Nemzeti Színház akkori dramaturgjának Davidoglu román szerző *Bányászok* című darabjáról szóló visszaemlékezéséből kiderül – hogy egy a Gáspáréval szinte azonos kompozíciójú anekdotaforma is létrejött a nemzetközi színházi kapcsolatok gyakorlatából következő ismétlődő kulturális tapasztalat ironikus konstatálására. „Színházunk műsorára tűzte a *Bányászok* című darabot, Davidoglu nevű román író alkotását, Zsil-völgyi szénbányászokról szólt, középpontjában valami újítással, mely fokozhatná a termelést, ha a vezetőség engedélyezné. […] Magával a darabbal még különösebb, sem előtte, sem utána nem tapasztalt sikert arattam. Úgy kezdődött, hogy összeültünk Várkonyival megbeszélni, mit lehetne igazítani rajta az előadhatóság érdekében. Aztán neki egyéb dolga akadt, rám bízta: csináljam, ahogy tudom. Ami tőlem telt, megtettem. Persze remekművet nem faraghattam belőle, de az összefüggéseket mégis sikerült megteremtenem a jelenetek átcsoportosításával, kibővítésével. Alapos munka volt, az életképek sora drámává rendeződött, de méltán aggasztott: vajon mit szól majd az író a beavatkozáshoz. Várkonyi megnyugtatott: úgysem jön az ide, és elkezdte a próbákat. Aztán kiderült, hogy valamilyen felsőbb szerv ünnepélyesen meghívta az írót a bemutatóra, s ő jelezte: el is jön. Baj lesz, aggályoskodtam, de visszakozni nem lehetett már. A darabban az eredeti szereplők mozognak, állapította meg Várkonyi, nagy vonalaiban a történet is azonos, nincs mitől tartanunk: a szöveget román létére úgysem fogja érteni. A bemutató napján lecsapott a mennykő: Davidoglu erdélyi román, és kifogástalanul tud magyarul. Nyakunkon a botrány. Várkonyi kiválóan rendezte meg a darabot, az előadásra nem lehetett panasz, s azonkívül a bemutató sikeréhez jócskán hozzájárult a protokolláris közönség jól idomított tetszésnyilvánítása. Ettől valamelyest enyhült a gyomrunkat szorongató görcs. A bemutató után pedig az író megtetézte a szokványos gratulációt: Várkonyi nyakába borult. »Maguk jobb darabot játszottak, mint amilyet én írtam – mondta tiszta magyarsággal. – Adjanak egy példányt, hogy lefordíthassam románra.«" (Benedek 1985: 330–332)

> A *Szabad szél* különben nagyon szép darab lett, bár az eredeti szöveghez jóformán alig maradt köze, és iszonyatos sikert aratott. A zenéje eleve csodaszép, és mi egy nagyszabású drámai építményt csináltunk hozzá, én voltam a dramaturg. […] Úgyhogy nem ellenőriztek ők *[a szovjetek – H. Gy.]* semmit az égvilágon, Kálmán *[Nádasdy Kálmán, az előadás rendezője – H. Gy.]* meg én pedig nyugodtak voltunk, hogy az egész soha nem derül ki. Na aztán mégis kiderült. 1951-ben egy delegációval Csehszlovákiában jártunk, és elhatároztuk, hogy megnézzük az ottani *Szabad szél*-előadást. És akkor közben egyszer csak megszólal mellettem Horvai Pista, aki tagja volt a delegációnak: te Margit, ez nem ugyanaz a darab. Dehogynem, mondom én. De hát egészen másról szól! Hát nem tudtad, hogy mi egy kicsit átdolgoztuk? – feleltem. De mindenki egyetértett abban, hogy a budapesti darab sokkal jobb! Most ugrom egyet a következő évadra, amikor a *Havasi kürt*öt mutattuk be Miljutyintól. Ezt valamivel kevésbé dolgoztuk át, de azért ekörül is támadtak nehézségek és viták. A szöveget Darvas Szilárd és Lenkei Lajos fordította, Lenkeit nagyon szerettem, drága, kedves ember volt, de akkor még kicsit szemellenzős. Én a szövegre rögtön azt mondtam, hogy te Lajos, itt nincs semmi konfliktus, hát akkor ugye mitől énekeljenek ezek az emberek? Senkinek semmi baja, a szerelemben sem, jómódúak, szépen öltözöttek, élnek bele a világba, hát hol itt a probléma? Erre Lenkei azt felelte, hogy az új drámában nincsen konfliktus. Mondtam, az lehet, de énnálam van. Na, aztán neki is mentünk, és csináltunk konfliktust – nagyon naiv kis konfliktust, hát amilyet lehetett. De az előadás nagyon szépre, látványosra sikerült, és nagyon jó volt a zenéje. Egyszer aztán megérkezett Pestre Miljutyin, a zeneszerző, hogy megnézze a darabját. De először nem a *Havasi kürt* volt kitűzve, hanem a *Szabad szél.* Hát Nádasdyval majd belehaltunk a félelembe: mi lesz itt? Ez most idejön, és meglátja, hogy mi valami egészen mást játszunk… Na, most már mindegy. Jön Miljutyin teljes sleppel, beül az igazgatósági páholyba, mi meg kinn a folyosón állunk Nádasdyval, és fogjuk egymás kezét: most szakad le a mennyezet…Vége az első felvonásnak, bemegyünk a páholyba, Miljutyin megfordul, csurognak a könnyei, és azt mondja: hát hogy ezt az én Dunajevszkij barátom nem láthatja! (Venczel 1999: 17–18)

Gáspár egyes szerepek Latabárra és Honthyra való átíratásával is segítette e szokatlan, jellemzően forradalmi vagy termelési témájú operettek befogadását. Hisz ne feledjük, bár e korszakban elsősorban a librettóra, s annak ideológiai tartalmára helyeztek nagy súlyt, az operett műfajban a ritmusra, stilizációra épülő játékstílus, a zene, a tánc teátrális hatóereje sokszorosan felülmúlja a szövegét. S e színészi egyéniséghez és professzionális szórakoztatáshoz kötődő, nem verbális eszközök az előadásban eljelentékteleníthetik, másodlagossá tehetik az osztályharc követelményei szerint átszabott librettót. Ilyen visszavonulási terület a prózai színházban nem volt, nem csoda hát, hogy a szocialista realista műfajok közül az operett lett relatíve a legsikeresebb.

Gáspár a szovjet operettek dramaturgiai, játékstílusbeli átalakítása mellett nem riadt vissza a zene „fordíttatásától" sem. A Magyarországon elsőként, 1949-ben még a Nemzeti kamaraszínházában a Magyar Színházban bemutatott szovjet

operett, a *Dohányon vett kapitány*[7] esetében az új műfaj népszerűsítése érdekében még a minta operett zenéjének „lecseréléséért" is vállalta a hisztérikus gyanakvással teli korban – ne tagadjuk – jelentős felelősséget.

> […] akkor én megkértem Hontot, hogy hozzuk fel a Farkas Ferit a stúdió zenei vezetőjének. Így is lett, és én azonnal félévi szabadságot adtam neki, hogy komponálja meg a *Dohányon vett kapitány* muzsikáját. Tudniillik, az eredeti zene hasznavehetetlen volt, úgyhogy a zene később is az ő nevén ment, és teljes joggal. Istenien megcsinálta, de amikor elkészült, bejött hozzám, és azt mondta: Margit, én ezért nem vállalom a felelősséget, engem kérdőre vonhatnak, hogy teljesen eltüntettem egy szovjet zeneszerző zenéjét. Ez csak akkor kerülhet színre, ha írásba adod, hogy te rendelted meg tőlem, és vállalod érte a felelősséget. Ezen ne múljon, feleltem és írásba is adtam. (Venczel 1999: 20)

Gáspár Margit az ötvenes évek első felében a szovjet művészi modell felsőbbrendűségének meg nem kérdőjelezése mellett tehát relatíve hatékonyan gyakorolta az interkulturális fordítást. Ugyanakkor minden igyekezete ellenére, eme új műfajváltozat egyetlen verziója (szovjet operett, népi demokratikus operett, új magyar szocialista operett) sem volt képes, akárcsak időlegesen is megingatni azt a sziklaszilárd pozíciót, amit a Monarchia-beli, illetve 1920-tól a pesti operett hagyomány birtokol(t) a magyar kollektív kulturális emlékezetben.

A fordítás hiánya

Eközben más színházakban, például a Madáchban, a színre állított szovjet darabok iránti masszív nézői érdektelenség, illetve egy kizárólag ideológiailag képzett, a Szovjetunióból importált igazgatónő, Barta Zsuzsa kinevezése – a diktatórikus viszonyok ellenére is – zajos botrányokat okozott, ahogy erről Darvas Iván visszaemlékezésében beszámol (Darvas 2001). A Szovjetunióban kivégzett magyar forradalmár lánya a moszkvai Vörös Hadsereg Színház stúdiójának hallgatójából lett 1948-ban a pesti Színművészeti Főiskola diákja, majd még tanulmányai befejezése előtt tanára, s végül az államosított Madách Színház igazgatónője. Olyan színészek tartoztak a „keze alá", mint Dayka Margit, Tolnay Klári, Timár József, Lehotay Árpád és Pécsi Sándor. Az irányítás és a Sztanyiszlavszkij módszerre való „átnevelés" jogával felruházott magyar származású, de a helyi színházi hagyományt nem ismerő egykori moszkvai színinövendék mindössze szovjet színházi tapasztalataival felvértezve állított színpadra szoc. reál. alkotásokat a Madách Színházban. Ahogy az alábbiakból kiderül, meg sem kísérelte őket kontextualizálni, sőt

[7] Vlagyimir Scserbacsov *Dohányon vett kapitány.* Szöveg: Adujev. Magyar színpadra alkalmazta: Lenkei Lajos és az Operett Stúdió munkaközössége. Rendezte: Hont Ferenc, Major Tamás és Pártos Géza.

valószínűleg még e – nézők és a magyar színházi szakma számára – kényszerű kulturális transzferből eredő esetleges veszélyek sem tudatosultak számára. Darvas memoárjában felidéz egy esetet, mikor a dramaturgiai és a rendezői konkretizáció hiánya okozott botrányt. Ezek elmaradásának az is oka lehetett, hogy – mind az előadásban, mind a tágabb társadalmi kontextusban – tisztázatlan volt, illetve hazugságokra, letagadott hatalmi egyenlőtlenségekre épült a befogadó és a forráskultúra viszonya. Ahogy a szóban forgó előadásban játszó Darvas visszaemlékezéséből is kiderül, a néző ilyenkor egy érzelmileg és intellektuális el- és befogadhatatlan, értelmezetlen színpadi világgal találkozik, melyhez sem művészileg, sem logikailag nem tud viszonyulni. S a zavar a színház felfokozott nyilvánosságában felerősödik, leleplezi a király meztelenségét, megtöri a még rossz előadásokra is érvényes viselkedési konvenciót, elmarad a taps.

> Ilyen körülmények között készültünk Szurov, szovjet színműgyártó *Szabad a pálya* című, példátlanul, elképesztően blőd propagandadarabjának bemutatójára. Szovjet vasutasok körében játszódó (leginkább szenteket és ördögöket szerepeltető középkori misztérium drámákhoz hasonlítható) példabeszéd gyűjtemény volt. Egyetlen élő személy nem szerepelt benne, mindössze vezércikkekből összetákolt hazug sablonfigurák: a haladó, pozitív munkáshős, a retrográd, gaz imperialista ügynök s az ingadozó értelmiségi. Egy csomó („vonalas" újságcikkekben unos untig pertraktált) (ál)konfliktus után, a harmadik felvonás végére aztán meglepetésszerűen minden megoldódik: váratlan fordulattal lelepleződnek, gyászos kudarcot vallanak az imperialista zsoldban álló reakciósok, s az ingadozók megszégyenülve ugyan, de végül is megtalálják helyüket a Párt vezetésével fényes győzelmet arató kommunista hősök oldalán. Happy end. Egyetlen élő mondat, egyetlen elhihető gesztus, egyetlen normális, emberi megmozdulás nem sok, annyi sem szerepelt a példányban. […] De egyszer *csak* vége szakad minden megpróbáltatásnak: eljött végre a premier napja. Tőlünk telhetően, legjobb tudásunk szerint, kínosabb botrányok nélkül abszolváltuk az első felvonást. A felvonást záró konfliktus értelmében az ifjú komszomolista masiniszta kiváló munkája jutalmául a magas vezetőségtől egy karórát kap ajándékba. Az ifjú sztahanovista azonban átlát a korrupt főnök ravasz taktikáján: a nagy értékű ajándékkal nyilván őt magát szeretnék itt megvesztegetni, nehogy leleplezze az imperialista zsoldban álló főnökség népellenes machinációit, ezért az ünnepség fénypontján, nagy nyilvánosság előtt botrányt kavarva nyíltan szovjetellenes magatartással vádolja meg a korrupt főnököt, a ritka becsű ajándékot, az ominózus karórát meg öntudatosan visszautasítja, erélyesen odalöki az elképedt főnök elé… Függöny. Soha, se azelőtt, se azóta ilyet nem éltem át. Lement a függöny. Csend. A szokás hatalmának engedelmeskedve az ügyelő néhány másodpercnyi szünet után (ahogy ez évtizedek óta beidegződött minden színházban) ismét felhúzatta a függönyt, hogy a színészek hajlongva megköszönhessék a közönség tapsát. Igen ám, de itt volt a bibi. Négy évvel a felszabadulás után nem akadt egyetlen néző se, akiben ne keltett volna erős megdöbbenést a látvány: egy szovjet egyenruhába öltöztetett fiatalember (ha nem is katona, csak vasutas, de mégis *egyenruhás* és *szovjet!*) egy karóra láttán nem azt mondja: ide vele! hanem épp ellenkezőleg: Karóra?!

Nekem? Még mit nem! Piha! Nem kell!… Ez messze túllépte a lélektani határt, amelyet a Madách Színház premierközönsége! tolerálni tudott volna. Egyszerűen leblokkolt az egész nézőtér. Röhögni persze senki nem mert a groteszk, mesebelien valószínűtlen, már-már provokációnak ható szituáció láttán, de tapsolni pláne nem (sőt, azt aztán végképp nem, még félreértenék: netán azért tapsol valaki, mert úgy véli, ez a helyes magatartás, bárcsak annak idején, a felszabadulás alkalmával is ehhez tartották volna magukat az elvtársak!). A publikum a döbbenettől némán, mereven, bambán bámulta az ugyancsak némán, mereven, bambán visszabámuló színészek sorfalát. Így néztük egymást néhány örökkévalóságnak tűnő, kínos másodpercig, aztán az ügyelő nagy nehezen magához térve a pillanatnyi általános elmezavarból végre rászánta magát, hogy a döbbent csendben leeressze a függönyt. De még ezzel se ért véget a kálváriánk, mert az általános csendet most mégis hirtelen megszakította egyetlenegy elszánt néző dacos tapsa.[8] Öt-tíz másodpercig bírta az illető a hősies egyedüllétet, aztán engedve a fagyos közhangulatnak fokozatosan lehervadva elcsendesedett. Mi színészek attól való félelmünkben, hogy az ügyelő netán engedelmeskedve a magányos tetszésnyilvánításnak ismét felhúzatja a függönyt mindenesetre pánikszerűen kimenekültünk a színpadról. A szünetben aztán senki nem merte elmagyarázni B. Zs.-nek a nyilvánvaló kudarc valódi lélektani okát, meghagytuk abbéli hitében, hogy a magyar közönség politikailag egyelőre nem érett még a szovjet drámák befogadására.[9]

A fenti anekdota elsősorban azt példázza, milyen kínos következményei vannak, ha politikai okból vagy egyszerű tudatlanságból, tehetségtelenségből figyelmen kívül hagyják egy előadás interkulturális szegmense (jelen esetben a sematikus szoc. reál. „egzotikuma") színpadi értelmezésének elkerülhetetlenségét.

Az interkulturális színházi kapcsolat veszélye: a félreértés

…a kínai et-ak esetleg nem értik a speciális magyar humort[10]

Látjuk, nem minden színház járt el a Fővárosi Operettszínház gondosságával a kultúrák közti félreértések veszélyét elhárító „fordítások" terén. Alább kiderül, mekkora galiba kerekedhet abból is, ha lelkes színész-aktivisták egy maguk által konstruált és előadott, az interkulturalitás témájára közvetlenül reflektáló alkotással fejezik ki politikai szimpátiájukat a távoli népi demokráciából érkezett vendégek iránt. A befogadók ugyanis egészen másként értelmezik e szeretet-megnyilvánulásokat,

[8] „Nincs rá ugyan bizonyítékom, de a mai napig is azt gyanítom, maga B. Zs. volt a magányos tapsoló." (Darvas 2001: 115)

[9] „Hasonló kudarcok elkerülése érdekében B. Zs. szigorú utasításba adta, hogy attól kezdve a *Szabad a pálya* első felvonása után az összes jegyszedőnő, klozetos néni és valamennyi jelenlévő irodai alkalmazott határozott tapsorkánt köteles produkálni a nézőtéren, s az egészen addig tartson ki, amíg a közönség is bekapcsolódik az általános ovációba." (Darvas 2001: 115)

[10] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 263. d.

s megsértődnek. A rosszul elsült élc hátterét feltáró levéltári irategyüttes a pesti és a kínai humorfelfogás közti markáns különbségről tanúskodik. A félreértésből kikerekedő politikai, diplomáciai botrány pedig érzékelteti, hogy a nemzetközi kapcsolat-irányában is átmenet nélkül váltó diktatórikus közegben milyen óvatosság szükségeltetett még a kabarészínházi gyakorlatban is. Olyan antropológusi érzékenységre lett volna szükség, mellyel Murányi Lili – bár párthű és a kínai elvtársakat szerető színésznő volt – nem rendelkezett. Ezért aztán 1952. december 28-án a Margitszigeti Nagyszállóban a jelenlévő kínai küldöttség iránti – egy kínai tárgyú anekdotával kifejezni kívánt – rokonszenv nyilvánítása éppenséggel sértődöttséget váltott ki a vendégekből. Az üggyel kapcsolatos Népművelési Minisztériumi levelezés arra is rávilágít, hogy az ötvenes évek kultúrpolitikusai mennyire csekély mértékben voltak csak képesek felmérni a kulturális különbségeken alapuló félreértések valódi, a felek eltérő „enciklopédikus univerzumában" rejlő okait. Lehetséges persze, hogy – a közös ideológiai platform segítségével – a kulturális

különbségeket egyszer és mindenkorra megoldottnak vélték. Akárhogy is, miközben az előadások politikai „mondanivalóját" részletekbe menően ellenőrizték, azt a kérdést fel sem tették, hogy az új nemzetközi kapcsolati irány milyen feladatot ró művészre és nézőre a távoli kultúrából érkező produktumok interpretálásában és befogadásában.

Az első hírt a botrányról 1952. december 30-án olvashatjuk egy Népművelési Minisztériumi feljegyzésben,[11] mely a kínai kulturális delegáció jelenlétében bekövetkező kínos eset után a műsort engedélyező személy felelősségre vonását sürgeti.

> Információt kaptam, hogy a Margitszigeti Nagyszállóban divatbemutató keretében botrányos műsor fut. A valóban tarthatatlan műsor mellett külön kellemetlenség, hogy van benne egy kínai nyelvet kifigurázó szám is. A szám előadásánál a kínai kulturális delegáció is jelen volt és ez rendkívül kínos helyzetet teremtett. A számot Murányi Lili adta elő, a műsor jóváhagyója Schmolka(?). Kérem azonnal bekérni az egész műsort, különösen ezt a számot, és a legsürgősebben letiltani. Kérek javaslatot felelősségre vonás szempontjából is.[12]

A fenyegető hangú, a „kínai nyelvet kifigurázó számot" minősítő (botrányos, tarthatatlan), de a sértés mibenlétét pontosan meg nem fogalmazó feljelentésre több reagálás született. Legtanulságosabb a színésznő őszinte naivitásról tanúskodó védekezése. Ez rávilágít arra, hogy a népi demokráciákkal építendő kulturális, azon belül színházi kapcsolatok szakadatlan sürgetése mellett, sem az egyébként mindent megszabni akaró hatalom, sem az új kultúrpolitikai irányt lelkesen

[11] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 263. d. 1451-3/53
[12] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 263. d. 1451-3/53

követő művészek nem tételezték fel az eltérő kulturális tradíciókból fakadó különböző befogadói olvasatok lehetőségét. Adott esetben a kínaiak saját nyelvük hangzásához fűződő elképzelésével nem volt összeegyeztethető a magyar olvasat, mely a pesti – gyakran etnikus elemekből építkező – bulvárhumor hagyományos logikája szerint humorforrásként használta a kínai nyelv magyartól eltérő hangzását. A színésznő beszámolójából kiderül, a kínaiakkal való korábbi kulturális kapcsolat hiányában fel sem tételezhette, hogy a „speciális magyar humor" sértő lehet a vendégek számára.

1952. dec. 28-án a Margitszigeti Nagyszállóban sajnálatos eset történt. Előjáróban meg kell említenem azt, hogy amikor nemrégen a kínai népi együttes Magyarországon járt, a művészi körökben hosszú ideig, még mai is, a művészi élményeken kívül, kedves történetek jártak szájról szájra a kínai népi együttesről, akiket nagyon megszerettek. Ebből az alkalomból született egy kis anekdota, amit számtalan esetben hallottam és igen kedvesnek találtam, s az volt a véleményem, hogy ez a kedves anekdota is azért született meg, mert a kínai népi együttes maradandó nyomot hagyott bennünk. Megpróbálom leírni – habár leírva nem olyan jó. A kínai nyelv egészen más zenéjű, hangzású, mint a magyar. A magyar egy kemény, míg a kínai lágy, magas fekvésű, dallamos. Ebből az ellentétből született az alábbi kis történet. Amikor a kínai népi együttes itt járt, egyik este elmentek az Operába ahol Székely Mihály énekelt. A szünetben felkereste Székely Mihályt az egyik kínai et. egy tolmáccsal. A kínai et. pár szót mondott (itt hangban jeleztem a magas fekvésű nyelv dallamát), mire Székely Mihály közismert mély basszusán megkérdezte a tolmácsot: „Mit mondott?" Mire a tolmács: „Azt mondja az et. hogy nagyon tetszett neki az előadás". Megint a kínai et. mondott valamit, ismét a jellegzetes hanghordozással, mire Székely Mihály mély basszusán megkérdezi: „Mit mondott?" Mire a tolmács: „Azt mondja az et. hogy ezt a szerepet ő énekli Kínában". Meg kell mondanom, hogy a történetnek nagy sikere van általában, mint kedves történetnek. A szigeti szállóban jelen voltak kínai et-ak és éppen az adta nekem az ötletet, hogy ezt a történetet elmondjam, abból az alkalomból, hogy jelen vannak és én, mint kommunista színésznő igen szeretem a kínai elvtársakat. Azt kell hinnem, hogy a fordítás esetleg nem adja vissza a történet kedves humorát, vagy a kínai et-ak esetleg nem értik a speciális magyar humort. Ami persze nem mentheti a hibámat abban az esetben, ha megbántottam volna őket, mert eme körülményeket előre kellett volna mérlegelni, de annyira örültem neki, hogy ezt elfelejtettem. Amikor megtudtam, hogy bántva érzik magukat, azonnal felajánlottam, hogy személyesen adok magyarázatot, amit azonban nem igényeltek. Minthogy tisztában vagyok a magyar kínai barátság jelentőségével a szocializmus és béke építésében, rendkívül bántott a dolog, hogy szeretetem kifejezését félreértették, azért azonnal felkerestem munkahelyem párttitkárát, ahol előadtam az ügyet. A párttitkár elvtársnő álláspontja az volt, hogy politikai hibákat nem követtem el, és nem tulajdonított az esetnek nagy jelentőséget, csupán abból a szempontból, hogy a történetet félreértve ellenkező hatást érhettem el, mint ami értelméből következik. Mivel nagyon bánt a dolog, felettes szerveim kívánságára minden megjelölt módon kész vagyok az esetleges hibát kijavítani annál is inkább, mert hisz eredeti célom is

az volt, hogy a kínai et-ak előtt bebizonyítsam, hogy népszerűségük következtében milyen aranyos történetek születtek. Eddigi magatartásom és munkám azt bizonyítják, hogy itt valóban csak sajnálatos félreértésekről lehet szó.

Murányi Lili, Ó utca 9. II. 2. Bp. 1952, dec. 30.[13]

A színésznő különböző magyarázatokkal próbálkozik (a fordítás nem adta vissza a történet kedves humorát, a kínai elvtársak nem értik a speciális magyar humort), de a kínaiak szándékával ellentétes reagálását nem érti, mivel nem képes érzékelni az anekdota kínaiak számára esetlegesen sértő jellegét. Levelének tónusából érezhető, nincs igazán megijedve, hisz viccében a kor nagy tabuját, a politikát nem érintette, tehát – ahogy párttitkára is megnyugtatta – politikai hibát nem vétett. Az egyes népek, nyelvek sajátosságain való kaján, időnként önironikus humorizálás pedig olyannyira része volt a háború előtti pesti kabaréhumornak (pl. „zsidó vicc"), hogy eme, magyar kabaré-iparosi és befogadói horizontból teljesen helyénvalónak tűnő eljárás új kulturális kapcsolati mezőben való esetleges elfogadhatatlansága fel sem merül számára. Molnár Gál Péter *A pesti mulatók* című kötetében kimutatja, hogy a formálódó pesti polgárság tömegkultúra igényeit, szórakozását szolgáló zengerájok, kávéházak, orfeumok első mulattatói, például Littmann Pepi, Neumann Számi még németül vagy jiddisül daloltak, az operett, kabaré, paródia jelenetek pedig gyakran merítették (ön)ironikus humorukat a hirtelen fejlődő Pest egyes etnikai csoportjainak (zsidó, német) tulajdonított komikus viselkedésformákból. Ilyen Bécsből induló, de Pesten is több éves sikersorozatot elérő szám volt a később *A megzavart alsósparti Budakeszin* címmel játszott *Kalábriász parti,* vagy a Szőke Szakáll-féle *Vonósnégyes,* mindkettő az emancipáció, a befogadás – a pesti kispolgár néző számára is ismerős – nehézségeire alapozta vaskos humorát. Korábban utaltunk rá, a humor-ipar nemcsak Pesten, hanem a bevándorlók lakta New Yorkban is épített a standardizált (külső és mentális) tulajdonságokkal felruházott emigráns csoportok jellegzetes reagálásaira, mint humorforrásra. Az 1952-ben Pestre látogató „kínai elvtársak" azonban nem ismerték e humor-hagyományt. Következésképpen nem voltak vevők a nyelvük (a magyarok által komikusan magasnak érzett) hangfekvését tematizáló anekdotára, melyet inkább a lekezelő európai távolságtartás, mint a szeretet, vagy a testvérnépek közti barátság megnyilvánulásaként éltek meg.

A fenti történet jól érzékelteti az ideológiai és geopolitikai alapon egy táborba sodródó, kulturális hagyományaikat tekintve azonban igen távoli népi demokráciák színházi kapcsolattartásában rejlő kockázatot. A Nemzeti Színház akkori dramaturgjának, Benedek Andrásnak visszaemlékezése szerint ott sokkal óvatosabbak voltak kínai ügyben. Tisztázták például, hogy nem lehet összekeverni

[13] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 263. d.

egy hagyományos kínai opera s egy kínai szoc. reál. alkotás „egzotikumát". Rájöttek, hogy az első, művészileg izgalmasabb változattal – az efféle produkciókhoz szükséges test- és hangtechnika ismerete nélkül – nem is érdemes próbálkozni. Tegyük hozzá, a korabeli magyar közönség hermeneutikai kompetenciája is hiányzott egy kínai opera élvezetéhez. A népi demokratikus darabok bemutatásának kényszerétől hajtva a Nemzetiben tehát inkább egy kínai szocialista realista darab *(Harcban nőtt fel)* magyar dramaturgiai kánonhoz igazításával próbálkoztak. Benedek András visszaemlékezéséből[14] az is kiderül, hogy a kultúrák közti fordítással járó interkulturális buktatók tudatosítása az idő tájt főleg a dramaturg, vagy a rendező művészi érzékenységén múlott. E tudatosság hiánya s némi zavarodottság érezhető a botrányt okozó kínai anekdota kezelésén is. A felügyeleti szerv által végzett vizsgálat során kiderítették, hogy egy másik pesti komikus számában is „tetten érhetők" a kínai és magyar kultúra távolságára épített poénok. E tény – közelebbről meg nem határozott okból – önmagában is veszélyesnek és szankcionálandónak minősült, miként ez Kende István Népművelési Minisztériumi főosztályvezetőnek a Fővárosi Tanács VB Népművelési Osztályára küldött, 1953. január 6-i leveléből[15] is kiderül.

> Egyben közlöm, hogy az Artista Varietében január 3-án Kabos László egyébként is kifogásolható magánszámában szintén a kínai emberekről szóló számot adott elő. Kérem, hogy Kabos Lászlót vonja felelősségre, és az eredményről értesítsen.[16]

[14] „A színházra kirótt számos feladat közt mindig sok fejtörést okozott a »népi demokratikus darab« rubrikájának betöltése. Különleges örömnek ígérkezett az a hír, hogy a megújuló Kínában nagy sikerrel játsszák a *Harcban nőtt fel* című modern drámát. Korábban nyomoztunk már ilyesmi után, s mivel nem akadt, megpróbáltunk a már többször bevált kibúvóhoz folyamodni: majd eljátszunk valamit az évezredes kínai színház klasszikus repertoárjából. Egykettőre kiderült, hogy erről szó sem lehet. A kínai s a többi távol-keleti dráma egészen különleges műfaj, amelyet az átlagos európai néző meg sem ért. Szorosan összefügg azzal a játékmóddal, amelyet a távol-keleti színész hétéves tanulás során sajátít el, s többek között akrobatikus ügyességet, végtelenül kifinomult mozgáskultúrát igényel. Európában ilyesmivel kuriózumként megpróbálkozhatik egy vállalkozó kedvű kis együttes, de normális színház nem. Örömünk gyorsan rémületté változott, amikor a beharangozott dráma megérkezett egy diplomata bájos, törékeny, kínai feleségének fordításában. Nem a magyartalan szöveggel volt a legnagyobb baj, hisz ezen könnyű segíteni. Maga a darab volt műkedvelő szintű fércmű. Felsőbb hatóságunk azonban másként vélekedett, s én kénytelen-kelletlen nekiláttam, hogy valamennyire mégis előadhatóvá tegyem. Az ilyen munka persze számos veszéllyel jár, hiszen sem a nyelvet, sem az ottani életet nem ismerem. Így történt, hogy amikor a darabbeli proletárfiú otthagyja családját és harcba indul, a búcsúzás igen suta jelenetét megtoldottam egy anyai csókkal. Az utolsó pillanatban mégis gyanú ébredt bennem, és megkérdeztem a kínai hölgyet: lehet-e? Kiderült, hogy Kínában a csók még ilyen esetben is elképzelhetetlen. Sürgősen kihúztam hát a csókot, de gondolom, maradt még így is sok szamárság. Annyi bizonyos, hogy érdemleges mű nem született, legfeljebb előadható darab. A tisztába rakott szöveget azonban föl kellett terjesztenünk a minisztérium mellett működő dramaturgiai tanácshoz." (Benedek 1985: 333)

[15] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 263. d. 1451-3/53

[16] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 263. d. 1451-3/53

Mivel azonban a büntetésért kiáltó hivatalnok érezhetően maga sem tudta, hogy a távoli kultúrából merítő témaválasztáson kívül mi is a színészek voltaképpeni „bűne", mindkét renitens a kor viszonyaihoz képest enyhe büntetéssel megúszta a rosszul elsült interkulturális kommunikációs kísérletet, ahogy ez a Budapest Fővárosi Tanács VB XI. Népművelési Osztályának a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályára küldött, 1953. március 5-i jelentéséből kiderül.

> Hivatkozással az 1451-3. sz. leiratukra értesítem, hogy Murányi Lili és Kabos László ügyét kivizsgáltattam. Nevezettek valóban komoly politikai hibát követtek el és ezért fegyelmi bizottság foglalkozott ügyükkel. Murányi Lili elvtársnőt a Főv. Vígszínház fegyelmi bizottsága 200 forint pénzbüntetésre ítélte és ügyét ezen felül a Pártbizottsághoz tette, esetleges pártfegyelmi vizsgálat megindítása céljából. Kabos László ügyét a Vidám Színpad vizsgáló bizottsága megvizsgálta, és bár kisebb hibát követett el, de más szabálytalanság is súlyosbította magatartását és így 100 forint pénzbüntetésben részesítette.[17]
>
> *[Megjegyzés az iraton – H. Gy.]* Lássa Kende et! A büntetést, a kínaiakat kifigurázó „viccért" kapták. Utána intézkedést nem igényel.[18]

A nemzetközi színházi kapcsolatok területe az 1950-es években nem nélkülözte hát a veszélyeket. Figyelemre méltó az is, hogy a színházak számára kötelezővé tett kapcsolattartási rituálé (szovjet és népi demokratikus, zömében termelési vagy honvédő témájú darabok kötelező repertoárba iktatása) ellenére nem akadt egyetlen olyan, e kategóriába tartozó külföldi import darab, mely jelentős sikert aratott volna Pesten.[19]

Az 1956 utáni kultúrpolitika korlátozottan bár, de újra engedélyezte az 1949-ben mesterségesen befagyasztott nyugati irányú színházi kapcsolatokat, elsősorban huszadik századi „haladó nyugati szerzők" bemutatói formájában. Ugyanakkor, egészen a szocialista korszak végéig deklarált igény maradt, hogy a színházak szovjet és népi demokratikus darabokat is mutassanak be. 1956 után már felfedezhetők törekvések egyes népi demokráciák magyar szemmel egzotikusnak tűnő színházi hagyományainak tájékozódó szintű megismerésére is. 1960-ban a Színháztudományi Intézet kiadásában megjelent például a *Kínaiak a színházról*[20] című kötet. Ha az egzotikus színházi nyelvek, s a hozzájuk szervesen tartozó test-technikák a szocialista realizmus deklarált felsőbbrendűségének korszakában nem is válhattak a színházi gyakorlat inspirálóivá, a népi demokráciák színházi hagyományának kétszeres „mássága" az 1960-as évekre azért tudatosult, legalábbis

[17] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 263. d. 451-16-2/53
[18] MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX-I-3-a 263. d. 451-16-2/53
[19] Ez alatt azt értjük, hogy az ötvenes évek után is megkapaszkodott volna a repertoárban, hogy a színházak később, saját elhatározásukból többször felújították volna.
[20] Színháztudományi Intézet, Budapest, 1960.

a színházi szakma egy részében. Záró poénként érdemes megjegyezni, hogy az Eugenio Barba által írott, Jerzy Grotowski lengyelországi interkulturális alapú színházi kísérleteiről tudósító kötete *Kísérletek színháza* (Barba 1965) címmel, a Hont Ferenc vezette Színháztudományi Intézet kiadásában már 1965-ben megjelent magyarul.

FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL),
- Népművelési Minisztérium (NM)
- XIX-I-3-a Általános iratok 1949–1957

HIVATKOZOTT IRODALOM

Barba, Eugenio (1965): *Kísérletek színháza.* Színháztudományi Intézet, (Korszerű színház 73.), Budapest.

Barba, Eugenio (1999): *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland. Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba.* Black Mountain Press, Wales.

Barba, Eugenio – Savarese Nicola (1991): *A Dictionary of Theatre Anthropology – The Secret Art of The Performer.* Routledge, London – New York.

Benedek András (1985): *Színházi műhelytitkok.* Magvető, Budapest.

Bharucha, Rustom (1998): Kultúrák metszéspontja. Az indiai színház néhány nyugati interpretációja. *Világszínház,* 12. 133–152.

Clifford, James (1988): *The Predicament of Culture.* Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Darvas Iván (2001): *Lábjegyzetek.* Európa, Budapest.

Grotowski, Jerzy (1999): *Színház és rituálé.* Kalligram, Pozsony.

Hastrup, Kirsten (ed.) (1996): *The Performers' Village. Times, Techniques and Theories at ISTA.* Drama, Denmark.

Jenkins, Henry (1992): *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetics.* Columbia University Press, New York.

Levine, Lawrence W. (1988): *Highbrow / Lowbrow The Emergence of Cultural Hierarchy in America.* Harvard University Press, Cambridge, London.

Molnár Gál Péter (2001): *A pesti mulatók.* Helikon kiadó, Budapest.

Pavis, Patrice (1990): *Le théâtre au croisement des cultures.* José Corti, Paris.

Pradel de Grandy, Marie-Noëlle (1983): Découverte des civilisations dans l'espace et dans le temps. *Le livre des expositions universelles, 1851–1989.* Éditions des arts décoratifs, Paris.

Savarese, Nicola (1995): *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente.* Editori Laterza, Roma-Bari.

Venczel Sándor (1999): Virágkor tövisekkel – Beszélgetés Gáspár Margittal. *Színház,* XXXII. évf. 8. sz. augusztus.

KULTURÁLIS SZIGETEK, PLURALIZMUS, KREOLIZÁCIÓ?

A SZOCIALISTA REALISTA OPERETT INTERKULTURÁLIS MODELLJE

AZ ELEMZÉS MÓDSZERTANA

E tanulmányban a *show business* kódok és a szocialista realista kódok megoszlását vizsgáljuk két, az 1949–1968 közötti időszak magyar tömegkultúra hagyományában kiemelkedő jelentőségű operettben. Az *Állami áruház* filmváltozatának (1953) és az „átírt" *Csárdáskirálynő* Fővárosi Operettszínházbeli előadás felvételének (1961) elemzését ama előfeltevésből kiindulva végezzük, hogy e produkciók valójában két – eltérő kulturális mezőbe tartozó – színházi hagyomány együtthatásának termékei. Mindkettőben megtalálhatók mind a szórakoztatás, mind a politikai utópia kódjai. E kétféle (régi és kitalált) operett hagyomány elemei azonban eltérő arányban és elrendezésben alkotják a két korán túlmutatóan sikeres tömegkultúra produktumot. Poétikai szervezettségük felderítésére az előadás felvételét illetve – mivel az *Állami áruház* esetében ez nem áll rendelkezésünkre – a filmváltozatot használjuk. Elemzésünkben a kvantitatív szempont úgy jelenik meg, hogy a mellékletben jelenetek szerinti bontásban mindkét produkcióra vonatkozóan rögzítjük egyfelől a régi operett tradícióba tartozó játék-, illetve rendezési elemeket, másfelől a kitalált operett tradícióra jellemző játék- és rendezés elemeket. E kvantitatív közelítésmód lehetővé teszi az elemzett művek egyes szakaszaira vonatkozóan az egyik, vagy a másik hagyomány dominanciájának konstatálását a játékban és/vagy a rendezésben. E dominancia jellegének értelmezését aztán Kirsten Hastrup alábbi, színház-antropológiai sémájára (Pavis 1996: 256) támaszkodva kíséreljük meg. Tesszük ezt abból a célból, hogy a dolgozat kulturális antropológiai alapkérdésére válaszolva tipologizálhassuk a kétféle hagyomány összeolvasztási kísérletéből létrejövő interkulturális előadás típusokat.

Kép	Kapcsolat	Identifikációs stratégia
Kulturális szigetek	Elszigeteltség	Szembenállás
Kulturális pluralizmus	Kapcsolat	Versengés
Kulturális kreolizáció	Keverék	Kereszteződés
Multikulturalizmus	Abszorpció	Egybeolvadás

Az 1945-től szovjet érdekszférába került, függetlenségét vesztett, 1949-től kommunista diktatúrává váló Magyarországon, az államosított színházi és filmgyártási struktúrában létrejött produkciókat vizsgálunk. E politikai-kulturális kontextust figyelembe vevő elemzésünk – mely a Szovjetunióból transzferált szocialista realista esztétika, a marxista-leninista ideológia (társadalmi utópia), s a magyar szórakoztató tömegkultúra hagyomány (show business) elemeinek együtt-hatási módját vizsgálja – nem teljességre törekvő előadás-leírás. Az „üzenetet" (a színészi játék és a rendezés eszköztárát elemezve) elsősorban az interkulturális modellteremtés és a befogadás felől vizsgáljuk. A szocialista realista operetteket kulturális gyakorlatként, a néző-színház-hatalom közti – ideológiai és esztétikai elemeket tartalmazó – kommunikációként fogjuk fel.

Az elemzés a melléklet táblázataiban részletezett szempontokat követi. Tudatában vagyunk, hogy a színészi játék vizsgálata, azon belül a hagyományos operett-játékstílus és a szocialista realista esztétikára épülő játékmód elkülönítése nem könnyű feladat. Ezt mégis szükségesnek tartjuk, mivel 1949 előtt a magyar tömegkultúrában meghatározó operett hagyomány döntő hatáskeltési eleme épp a sztárokra épülő bravúrtechnika volt. Feltételezésünk szerint a szocialista realista operett-változatok – más sematikus színházi műfajok sikertelenségéhez képesti – relatív sikeressége épp e stilizált komikus játékstílus korlátozott felhasználásának volt köszönhető.

A játékstílus elemezése

Az elemzés módszereit bemutatva, elsőként azt a színház-antropológiai modellt vázoljuk, melynek szempontjai alapján a régi operett hagyományra jellemző játékstílus elemeit elkülönítettük. E játékmódot, Marco De Marinis (1994) nyomán „hagyományos komikus játékmódnak" nevezzük, s alkalmazását a komikusokon kívül a bulvártradíció más képviselőire is kiterjesztjük, ha játékukban felfedezhetők a modellben vázolt sajátosságok. Az *Állami áruház*ban elsősorban Latabár Kálmán alakítását vizsgáljuk. Rajta kívül Turay Ida, Feleky Kamill, míg a *Csárdáskirálynő*ben Honthy Hanna, Feleky Kamill, Rátonyi Róbert mind a hagyományos komikus játékstílus reprezentánsai voltak a háború előtti korszakban.

A játék-elemzés során elsősorban azt kutatjuk, hogy e stílus részleges felhasználása a szocialista operettekben mennyire volt képes fenntartani, érvényesíteni a szórakoztatóipari mentalitást, műfaji logikát, valamint hogy elemei miképp szelektálódtak, alakultak át a szocialista realista panelek közegében.

A „hagyományos komikum" teatrológiai modellje

A játékstílus elemzés szempontjait a *Latabár-féle „öncélú" játékmód színháztörténeti, nézői és politikai értékelése* című fejezetben már részletesen bemutattuk. Így most csak a kategóriák felsorolására szorítkozunk. A *szólista elhivatottság* a komikus „színpadi magányát" jelöli, azt a titokzatos adottságát, hogy képes egyedül is „betölteni a színpadot", s valójában a nézőkkel dialogizálva alkot. E dobozszínházi esztétikai konvenciót figyelmen kívül hagyó kommunikációhoz a többi szereplő csak asszisztál. Rátonyi Róbert Latabárral kapcsolatban így fogalmazott:

> Az Operett Színházba Latabár Kálmánért ment a közönség. […] A szövegkönyvek pedig sokszor alig-alig adtak volna alkalmat képességei kibontakozására, de Latabár olyan félelmetes gyakorlatot szerzett a dramaturgiai és szerep-felépítési alkotómunkában, hogy abból is „humort csinált", ahol ilyesmi eredetileg igazán nem volt. A librettóírók valamelyike ekkor írta le szövegkönyvében a sokat idézett mondatot: 3. jelenet: Latabár bejön és jókat mond! (Rátonyi 1984: 34)

Csákányi László partnerként élte át a komikus szólista elhivatottságából következő speciális színpadi szituációt:

> A közönség rajongott Kálmánért. Mi pedig kiszolgáltuk, csak másod-harmad hegedűsök lehettünk mellette. Vagy statiszták. Az volt a feladatunk, hogy odapasszoljuk a labdát, a gólt mindig ő lőtte. Virtuóz színész volt, a szakma mestere. Minden poénja „ült", de azt persze nem tudhatták a nézők, mennyit töprengett, dolgozott egy-egy színpadi „rögtönzésen", ötleten, trükkön, táncfigurán. Boldog-boldogtalant – lehetett színész vagy díszletmunkás – megállított, hogy hallgassa meg legújabb viccét, ötletét. Így mérte le a hatást. (Kárpáti 1988: 94)

A hagyományos komikus színpadi szöveghez való viszonyát meghatározza, hogy nem egy író által megalkotott „fiktív személyiséget" kíván életre kelteni, inkább egy szórakoztatásra specializálódott „fiktív testet épít." Mi több, a színpadi testi-intellektuális feszültségben keletkező saját szövegeit – az író textusát akár jelentősen módosítva – beépíti a jelenetbe. (Így járt el a mulatságos halandzsa szövegeiről ismert Latabár is.)

A hagyományos komikus játékstílus vizsgálatára létrehozott modell következő összetevője a *saját tradíció.* Ez arra utal, hogy e kulturális mezőben nincs kodifikált játéktradíció, a komikusok öröklődő szórakoztató fogásokat, szöveg- és mozdulat gegeket szerveznek egyéni ritmus-montázsba. E virtuóz mozgáskultúrára és egyéni ritmusra épülő saját tradíció hozza aztán létre a közönségérdeklődés és -szimpátia magára vonásának titokzatos képességét. A *maszk* – a komikus által a fenti eszközökkel kialakított figura – valójában egy visszatérő külső jellegzetességekkel, sajátosan stilizált beszédmóddal bíró fiktív személyiség, melyet a komikus

kimunkál és pályája során használ. Ennek eszköztárát bővíti a *karneváli intertextualitás,* mely arra utal, hogy a bulvárkomikusok színházon túli forrásokból (tánc, akrobatika stb.) is merítenek. Míg a realista színészre az *egynyelvűség* és *konformizmus,* a hagyományos komikusra a *nem virtuóz többnyelvűség* és a *dekonstruktív-parodisztikus jelleg* a jellemző. Utóbbi eredeztethető ama lebecsülésből, az előzetes esztétikai legitimáció hiányából is, ami a populáris komikum képviselőit és műfajait hagyományosan sújtotta. Játékstílusuk intenzitását és külsődlegességét meghatározta a *nézőkkel nem garantált kapcsolatuk* is, hisz a mulatókat, operett- és revüszínházakat megtöltő közönség elvárta a szórakoztatást, s kifütyülte az eme igényének megfelelni nem tudó mulattatót. Így a hagyományos komikus, már csak önérdekből is, közönséghez fűződő viszonyán dolgozott elsősorban. E stílus teátrális hatékonyságát vizsgálva alapvető annak figyelembe vétele is, hogy a hagyományos komikusnak nem a geg (a verbális poén), hanem a „test műviesítése" a fő színpadi fegyvere. Stilizált mozgásnyelve színház-antropológiai értelemben egy testtechnika, mely a néző figyelmét magára vonó plusz energia koncentrálását és felszabadítását célozza.

A hagyományos komikus játékstílus előfordulásainak jelölése

A melléklet táblázataiban a fent jellemzett, régi hagyományra jellemző, közönségkommunikációra épülő bravúrtechnika jelentkezését úgy jelöltük, hogy az adott jelenetben a funkciót végző figura nevének kezdőbetűje után + jelet tettünk. Ezek tehát a „hagyományos komikusként" definiált játékstílus „klasszikus" megjelenési formái, az azt reprezentáló figura nevének kezdőbetűjéhez kapcsolva. (A jegyzetben megadjuk a figura teljes nevét.) E táblázatban azt is rögzíteni igyekeztünk, hogy az adott esetben e bulvártechnika mely hatáskeltő eleme (verbális: mechanikus ismétlés, szótévesztés stb. vagy gesztikus humor) jelenik meg. Utóbb az ezen adatokból levonható következtetésekre építettük argumentációnkat.

A két vizsgált produkció poétikai és ideológiai szerveződésében azonban – feltevésünk szerint – fontos szerepet játszanak a hagyományos komikus játékstílus ún. kisajátított, vagyis átkontextualizált jelentkezései is. Ezeket a figura nevének kezdőbetűje mellé tett – jellel jelöltük, s a kitalált (vagy kisajátított) hagyomány oszlopába helyeztük. „Kisajátított hagyományos komikusi játékelem" alatt azt értjük, hogy a stilizált verbális (szójáték, poén) vagy gesztus játékelem nem a – szocializmusban „öncélúként" kárhoztatott – szórakoztatást szolgálta, nem a fentebb vázolt marinisi modell műfaji logikája szerint működött. Funkciója inkább az volt, hogy bizonyos, osztályhelyzetük vagy törekvésük miatt politikai szempontból elítélendő szereplőkkel szemben degradáló paródiát, nézői távolságtartást építsen. A kisajátított hagyományos komikusi játékelem kétféleképpen működött. Egy figura által alkalmazott durva komikus fogás irányulhatott egy másik szereplő ellen, illetve az alak ennek segítségével „le is leplezhette magát."

A lényeg: hogy a kinevettetés indoka – általában a figura osztályhelyzete, illetve törekvésének a kommunista értékrendszer szerinti értéktelensége, destruktivitása – politikai szempontok szerint prekonstruált volt. A – jel tehát olyan verbális vagy gesztikus színészi bravúrtechnikai megnyilatkozást jelöl az egyes figurák neve mellett az *Állami áruház* és a *Csárdáskirálynő* jeleneteit vizsgáló táblázatban, ahol a hagyományos operett-játszás fentebb taglalt eszközrendszere a politikai, ideológiai indoktrináció finomabb vagy durvább eszközeként funkcionál. Például, a *Csárdáskirálynő* második felvonásában a szavakat komikusan tévesztő, állandóan rángatózó, emésztési problémákkal küzdő öreg herceg alapvetően hercegi státusa miatt lesz a degradáló paródia áldozata, eme osztályalapú prekoncepció motiválja a figura reflektálatlan burleszk viselkedését és a többi szereplő hozzá való kíméletlen viszonyát. Ugyanebben az előadásban Miska, a pincérből lett komornyik minden, arisztokrata figurákat gúnyoló kíméletlen poénja, a szocialista-kispolgári közönséggel összekacsintó, leleplező „bemondása" is arra irányul, hogy a néző e „reakciós" figurákat vele, a hagyományos komikum képviselőjével azonosulva, s hatékony poénjai által az arisztokrata figuráktól elidegenedve nevesse ki. Ugyanilyen játéklogika szerint működik a nagyherceg elleni paródia, egyfelől Bóni nevetteti ki, veszi semmibe e figurát, bevett szórakoztatóipari fogásokkal kiprovokálva a nézők elidegenedését a nagyhercegtől. Másfelől, a nagyherceg-figura önmaga ellen is alkalmazza e kisajátított hagyományos komikusi eszközrendszert: ilyen fogás komikusan lelassított mozgása, teljes reakcióképtelensége, mely a második felvonásban „lehetetlenné teszi" hogy reagáljon az ellene irányuló gúnyos színpadi támadásokra.

A játékstílus vizsgálatában azért koncentráltunk elsősorban a (valódi és kisajátított) hagyományos komikus elemek megoszlásának, mennyiségi és minőségi jellemzőiknek a felderítésére, mivel a szocialista realista játékstílus imitatív és verbális, így kevésbé formalizálható. Ráadásul kevésbé részes a közönséggel való eredményes kommunikációban, a sikerben. A szocialista realista elemek eme operettekben nem a játékstílus szintjén meghatározók.

A rendezés elemzésének módszertana

A rendezés régi, illetve kitalált tradícióra jellemző elemeinek elkülönítésére a táblázatokban a két vizsgált produkció esetében némileg eltérő szempontrendszert alkalmaztunk. Az *Állami áruház* rendezésében elsősorban a régi hagyomány nem explicit, intertextuális elemeit igyekeztünk tetten érni az egyes jelenetekben, elsősorban mivel a színházi, majd a filmes változat elkészültekor (1952) a régi hagyomány elemei explicit módon nemigen nyomatékosodhattak. A táblázatban tehát elsősorban az új, kitalált tradícióba tartozó diszkurzív (tematikus és intrika) motívumokat és vizuális elemeket rögzítettük.

A *Csárdáskirálynő*ben – ezzel szemben – a konvencionális (régi hagyományra jellemző) operett inszcenizáció attribútumainak feltűnésére koncentráltunk, míg a kitalált tradícióhoz kapcsolódó rendezés-elemek közül főként a rejtett elidegenítési effektusokat próbáltuk tetten érni. E mennyiségi perspektíván túllépve, annak érdekében, hogy a rendezés vizsgálata se maradjon meg a motívum rögzítés szintjén (ahogy a játék vizsgálatát is a hagyományos komikumra vonatkozó színházantropológiai modell alapján végeztük), mindkét darab esetében, a jelenetek rendezői hangolásának leírására alkalmaztunk egy, a színpadi világ–„valóság" viszony leírására konstruált szempontrendszert. Patrice Pavis *L'analyse des spectacles, théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* című könyvében javasolja a rendezések tipologizálására az „auto-, ideo- és intertextuális dimenziók" elkülönítését.

Auto-, ideo-, intertextuális dimenziók

Bár a szerző előadás egészek rendezés-tipológiájának meghatározására indítványozza e felosztást, úgy véljük, a szóban forgó két interkulturális produkció esetében az egyes jelenetek eltérő rendezői fókuszálása: a szándékolt zártság (autotextuális), illetve a külvilágra (ideotextuális) vagy a műfaji hagyományra (intertextuális) való vonatkoztatás döntően járult hozzá a kompromisszumos olvasat kialakulásához, a produkciók közönség és hatalom részéről való elfogadásához. Feltevésünk szerint a szocialista realizmusból és a régi hagyományból származó elemek sikeres elegyének kikeverését, különösen a *Csárdáskirálynő*ben a rendezés a jelenetek eltérő autó-, ideo- és intertextuális hangolásával igyekezett elérni. Az itt működő logika feltérképezésére végeztük el a jelenetek e kategóriarendszer szerinti definiálását (vö. melléklet, táblázatok).

A régi hagyomány kommentár és idézőjel nélküli alkalmazásaként jellemezhető autotextuális hangolású jeleneten, Pavis definícióját elfogadva az alábbiakat értjük: „Az autotextuális rendezés törekvése az, hogy ne lépjen a színpad határán túlra, ne reflektáljon a színpadon kívül eső valóságra." (Pavis 1996: 195)

A szocialista realista esztétikára (is) jellemző, a szociális gesztus felmutatását célzó ideotextuális hangolás kizárólagos jelleggel nem határozta meg egyik produkció rendezését sem. Ez Pavis nyomán a következőképpen definiálható:

> Az ideotextuális rendezés, éppen ellenkezőleg, nyitott arra a pszichológiai vagy társadalmi valóságra, amelybe beleírja magát. […] Bármely, a társadalmi valóságra reflektáló rendezés, mely érvényesít egy a rendezést a külvilághoz kapcsoló szöveg alatti, vagy metatextuális kommentárt, e kategóriába tartozik […] A tandrámák, a társadalmi parabolák, a kegyetlen valóságdokumentációk tartoznak e kategóriába. (Pavis 1996: 195)

Különösen a kollektív kulturális emlékezetbe beleívódott *Csárdáskirálynő* esetében elkerülhetetlen a műfaji autoreferencia problémája, ami a rendezés szintjén az intertextuális hangolás kategóriájával írható le. „Az intertextuális rendezés […]

relativizálja a rendezés autonómia igényét, az előadást interpretációk sorában helyezi el, polemikusan elhatárolódva más megoldásokból, más típusú rendezésektől." (Pavis 1996: 196) A *Csárdáskirálynő* esetében elsősorban az operettkonvenció rendezői és játékhagyományán való ironizálás hoz létre intertextuális hangolású jeleneteket.

A produkciók rendezési tradíciók közötti elhelyezkedésének megközelítésére a fentieken kívül, Übersfeld és Pavis elemzés-módszertani köteteinek olyan szempontjait alkalmaztuk még, melyek segíthetnek az előadások politikai-ideológiai, illetve *show business* elemeinek elhatárolásában és értelmezésében.

„Elváráshorizont", „lehetséges világok", „enciklopédikus univerzum"

Mivel a dolgozat kérdésfeltevése arra irányul, hogy a tömegkultúrába, s a befogadói tudatba beépült bulvár-operett hagyományt, egy kvázi gyarmati szituációba kerülést követően, a társadalmi lét minden területére kiható diktatúra körülményei között lehet-e, s ha igen, miként egy a birodalmi központból importált új operett hagyományra felcserélni, illetve, miként lehet a régi részleges kisajátításával új üzenetet közvetíteni, az elemzésben használjuk majd az „elváráshorizont", s az „enciklopédikus univerzum" befogadásra vonatkozó kategóriáit, melyeket Übersfeld is meghatározóaknak tart az előadás elemzésben.

> A színházban, mint az összes többi előadó-művészetben, a befogadás a néző „elváráshorizontja" (Jauss) – vagyis a számára ismert kódok összessége – által meghatározott. Tehát nem kizárólag a diskurzus befogadása kondicionált ekképpen, hanem az előadás minden eleméé, a reprezentáció egészéé. Ha a néző elvárása egy bizonyos típusú figurát feltételez, azzal meghatározott típusú színpadi teret, díszletet, jelmezt is feltételez. (Übersfeld 1996: 13)

A Monarchia operettből kinövő pesti operett stilizált, sematikus szüzsé-, nyelvi, poén-, alak- és játékhagyományában a nézői elvárás kielégítése alapvető ambíció. Ezzel szemben a „szocialista realista operett" ideologémája épp eme elváráshorizont megtagadására, átalakítására szerveződött. E feszültség előadásra vonatkozó következményeinek megragadásához hasznos a „lehetséges világok" Umberto Ecotól kölcsönzött fogalma, mely ugyancsak a befogadás prekondicionált jellegét írja körül. Eszerint a „lehetséges világ" az „elemek egy kombinációja, mely a befogadó (olvasó vagy néző) kulturális tapasztalatainak összességével áll kapcsolatban: pl. az antik mitológia egy »lehetséges világ«, melyhez a művelt nézőnek hozzáférése van. […] Az olvasó/néző »enciklopédikus univerzuma« magába foglalja mindazt, ami biztosítja számára a tapasztalás különféle módozatait és a kultúrát, ez az enciklopédikus univerzum teszi lehetővé számára a felkínált műalkotások megragadását." (Übersfeld 1996: 86) E kategória szempontjából elemzésünkben nem hagyható majd figyelmen kívül, hogy az 1949 után bekövetkező radikális

politikai/kulturális átalakítás mennyiben befolyásolta a két operett befogadását. Mivel mindkettő az immár napi tapasztalattá vált diktatúrában került színre, befogadásukra óhatatlanul hatott annak nézői konstatálása, hogy sem véleménynyilvánítási, sem alkotói szabadság nem létezik: mindkettőnek a politikai ideológia cenzurális eszközökkel kikényszerített kánona szab határt. A befogadók „lehetséges világát", s ezáltal az előadások relatív sikerességét minden bizonnyal befolyásolta tehát a nézők által tudatosított kompromisszumkényszer is. A társadalmi kontextusváltozás befogadásra gyakorolt hatására Übersfeld is rámutat:

> Ha a nézői univerzum változik, az előadás befogadása sem lehet többé ugyanaz. Itt érhető tetten, hol helyezkedik el tulajdonképpen a néző hozzájárulása a színházi előadáshoz, mely utóbbinak három ágense van: a (szerző) szöveg(e), a színpadi művészek, és a (saját univerzumát hordozó) néző. (Übersfeld 1996: 86)

Kérdés marad ugyanakkor, hogy a kitalált operett tradíció eszköz- és célrendszere, „nyelve" a bemutatók idején mennyiben volt szerves összetevője a befogadók enciklopédikus univerzumának, a szocialista realista paneleknek mekkora részük volt a sikerben. Megválaszolandó az is, hogy a produkciók milyen poétikai eljárásokkal igyekeztek „otthonossá tenni" az új elemeket. E kérdés azért különösen izgalmas, alkotói és befogadói oldalról egyaránt, mert a szinkron jelentésteremtő eszközökben gazdag operettforma tág teret biztosít az olvasat polifon alakítására.

Az azonosulás/eltávolítás kiépítése a befogadásban

Az azonosulás és elidegenítés kiváltásának módjára vonatkozó kérdés úgy fogalmazható meg, hogy a játék és a rendezés hagyományos és szocialista realista elemei miként alakítják a szinkron tengelyen zajló befogadói akrobatikát, melynek működését Übersfeld így jellemzi.

> A szimultán (verbális, gesztikus, zenei, vizuális) üzenetek kombinációs tengelye, mely minden pillanatban újrakomponálja ezen üzeneteket. A recepció két tengelyének kereszteződési pontja a befogadót „akrobatikus" észlelésre kényszeríti, ami annál gazdagabb lesz, minél árnyaltabbak a néző színházi tapasztalatai. (Übersfeld 1996: 79)

A zenével, tánccal, stilizált játékmóddal ható operettforma a szinkron tengelyen ugyanis nagy játékteret hagy a rendezésnek. A diakron tengelyt tekintve ez nem áll fönn, hisz az operett szüzsében az akció kimenetele általában megjósolható.

A *Csárdáskirálynő* fogadtatásának zavarai avval is magyarázhatók, hogy az ötvenes években még egyirányú csatornaként – a játszóktól a befogadók felé közvetített üzenetként – képzelték el a színházi kommunikációt, a kor tudományosságában még nem vetődtek fel a befogadói pozíció kreatív vonatkozásai, melyek konstatálása ma már magától értetődő.

> Többé nem tudjuk, hogy az üzenet legfőbb forrása a szerző, a rendező, vagy a színészek. Ez az eldöntetlenség a színházi kommunikáció alapja; ezáltal lesz a színház nem csupán egy médium, melynek közvetítésével egy individuum beszél egy másikhoz, hanem egy olyan tevékenység, melynek során közös szándék vezette művész közösség szólít meg egy a színházi befogadásban egyesülő individuum csoportot. (Übersfeld 1996: 21)

Témánk vonatkozásában annyi előzetesen megállapítható, hogy az elemzett produkciók befogadása igen összetett folyamat volt, elsősorban a kétféle esztétikai tradíció együtthatása miatt. Eme állam által szponzorált alkotások ugyanis egyszerre kívántak megfelelni szórakozató és didaktikus funkciónak. A didaxis célja mindkét esetben a társadalmi gesztus felmutatása volt, mely az aktuális politikai ideologémák logikája szerinti építkezésben, a „reakciós" szereplőktől és törekvésektől való elidegenítés, a „haladó" figurákkal való identifikáció redundáns jelsorainak rendezői kiépítésében nyilvánult meg.

Az eltávolítás, elidegenítés Übersfeld által felsorolt eszközei közül – „kötődés az epikus fabulához, a társadalmi gesztus felmutatása, az elidegenítés tárgyiasított játékmóddal való kiépítése, a néző songokkal (»moralizáló« dalokkal) való megszólítása, feliratok" (Übersfeld 1996: 32) – mindkét produkcióban a társadalmi gesztus felmutatása a meghatározó. Az *Állami áruház*ban ez a „reakciós szereplők" elidegenítését célozta. A *Csárdáskirálynő*ben pedig a stilizált, komikus gesztus- és poén-nyelv szolgált vegetatív humorforrásként, egyben elidegenítő szociális gesztusként az arisztokrata és külföldi figurák ellen. Az identifikációhoz – amit Übersfeld a következőképpen definiál: „a színész és a befogadó közös munkája, mely a figura lehetséges érzelmeinek és másokkal, illetve a világgal szembeni attitűdjének átélésére irányul" (Übersfeld 1996: 46) – az *Állami áruház*ban a pozitív hőssel való azonosulás poétikai rendszere van elsősorban redundánsan kiépítve. A *Csárdáskirálynő* bonyolult szüzsé-struktúrájában az azonosulás rendezői vektorai leginkább Miska pincér, a „relatív proletár" figurája felé mutatnak. A egyes jeleneteket vizsgáló táblázatban a főszereplők esetében jelezni törekedtünk az azonosulást kiépítő mechanizmusokat is, mégpedig a Jauss által javasolt alkategóriák szerint. Az identifikációt építő eszköztárat itt sem a nézői attitűdön teszteltük, hanem azt a törekvést igyekeztünk jelölni, mellyel az előadás ki kívánta jelölni az egyes figurák nézői értékelését. Jauss tipológiai skálája az egyszerű részvételtől az ironikus eltávolodásig terjed (Pavis 1996: 212). Az altípusok (asszociációs azonosulás, admiratív azonosulás, együtt érző azonosulás, katartikus azonosulás, ironikus azonosulás) táblázatban való jelölésével az egyes figurák nevének kezdőbetűjéhez kapcsolva a rendezés eszköztárának pontosabb felderítésére törekedtünk.

Paródia

Übersfeld általános paródia definíciója, „adott színházi forma – olykor meghatározott alkotás – leértékelő szándékú imitációja" (Übersfeld 1996: 63), csak a kizárás értelmében releváns elemzésünkben. Ugyanis, bár a kor kulturális kontextusának és művészeti diskurzusának logikája ezt implikálná – a *Csárdáskirálynő* 1954-es adaptációja összességében nem minősíthető sem az operett műfaj, sem az operett előadás-konvenció paródiájaként. Az irónia csak a konvenció egyes elemeit érinti, s nem kíván megsemmisítő lenni. (Leértékelő paródiák, generális ideológia kritikák, konvenció-kifordítások voltak viszont az 1970-es években egyes szocialista operettek felújításai. Például az 1976-os kaposvári *Állami áruház*ban a rendezés kiemelt célja volt a kommunista utópia elidegenítése, épp az operett aktuálpolitikai elmeinek kínos hangsúlyozása által. Eme, elsősorban értelmiségi közönség által felkapott előadáshoz képest sem a *Csárdáskirálynő,* sem az *Állami áruház* nem értelmezhető paródiaként.) Elemzésünkben a relevánsabb paródia alfajok közül – „a.) a szereplők társadalmi státusának lesüllyesztése, b.) a hely vagy az idő megváltoztatása, pórias helyszínek és közönséges körülmények szerepeltetése, c.) a dramaturgiai folyamatok mechanizálása, a normálistól elütő megsokszorozás révén, d.) a dialógusok hangnemének és a drámai akcióknak a vulgarizálása" (Übersfeld 1996: 63) – a c. és d., e bulvárszínházi eszköztárból ismerős paródiafogások meghatározók a *Csárdáskirálynő*ben. Ezek elsősorban a kisajátított hagyományos komikusi elemek működését támogatják. Alkalmazásuk azért sem meglepő, mivel az adaptáció mindkét szerzője sikeres, nagy gyakorlattal rendelkező bulvárszínházi és kabaré szerző volt 1945 előtt. Mivel e paródia típusok meghatározók a magyar szórakoztató hagyományban, s mivel „formalizmusuk" miatt 1949 után alig használhatták őket, a közönség hálásan látta viszont az operettszínpadon e kabarében megszokott erőteljes humorforrásokat. Ezért – legalábbis a *Csárdáskirálynő* több évtizedes sikersorozatának tanúsága szerint – nem ütött vissza túlzó használatuk az Übersfeld által megjósolt módon: „A paródia valójában – az általa létrehozott túlzott eltávolítás következtében – felborítja a befogadás élvezetének lényegét képező kényes azonosulás/eltávolítás egyensúlyt, minek következtében a vulgaritás és a leértékelés a szatirikus hatás ellen hat." (Übersfeld 1996: 64) Az elemzés feladata ezen a szinten épp az lesz, hogy kimutassa, milyen játék- és rendezői mechanizmusokkal konstruálódott a két operett esetében a kompromisszumos olvasat, miként és miért „nyelte le" a közönség a bizonyos, osztály-alapon szelektált törekvéseket paródiával eltávolító keserű pirulát, s mit kapott kompenzációként. Annyit e közönség-színház-hatalom alkuból előzetesen is megvilágíthatunk, hogy a paródia – lett légyen bármely eltávolító – a *Csárdáskirálynő*ben, illetve az *Állami áruház*ban, mégiscsak a magyar populáris hagyományban otthonos ludikus (öncélú, stilizált) színházi funkcióra épült, szemben a szocialista realista esztétika által erőltetett mimetikus, elitszínházi funkcióval,

így használata önmagában némi oppozíciót jelentett szakma és közönség számára egyaránt. Az elidegenítő paródiától való visszarettenés relatíve volt tehát kisebb, mint a szocialista realista didaxistól való tartózkodás.

Ideológiai elemzés

Pavis *L'analyse des spectacles, théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* című könyvéből a fentieken felül olyan szempontokat kölcsönöztünk, melyek elemzésünk kulturális antropológiai perspektívájából – „amely felöleli az előadás kulturális és kapcsolati dimenzióit" (Pavis 1996: 28) – segítenek megfejteni eme interkulturális előadások ideológiai kompozícióját. Mindkét operett esetében vizsgáltuk tehát a színész–figura kapcsolatot, a rendezés koherenciájának vagy inkoherenciájának problémáját, a rendezés fabula-olvasatának kérdését, mégpedig a táblázatokban dokumentált motívum lista adataira támaszkodva. A „kitalált tradíciót" markánsabban képviselő *Állami áruház* esetében rögzítettük a jelenetekben feltűnő kortárs ideologémákat, diszkurzív paneleket, a célból, hogy az előadás mélystruktúrájához közelebb juthassunk. Hisz az elemzés célja épp eme, Pavis által ideológiai struktúrának nevezett, s az alábbiakban definiált konstrukció megfejtése: „Az előadás legmélyebb és legrejtettebb szintjén megközelíthetjük és aktivizálhatjuk a rendezés implicit értékrendjét, felfedhetjük azt, illetve azokat az alapvető ellentmondásokat, amelyekre a rendezés épül, nevezetesen az értékítéleteket, a Jó–Gonosz, Igaz–Hamis, Természet–Kultúra típusú axiologikus oppozíciókat." (Pavis 1996: 236) Az ideológia elemzés középpontba állítása azzal indokolható, hogy a színház társadalmi funkcióját kiemelten kezelő kommunista kultúrpolitika úgy tekintett erre a művészeti ágra, mint a közvetlen és közvetett propaganda, az ideológiai és érzelmi indoktrináció hatásos közösségi formájára. Feltételezésünk szerint azonban e színházra kirótt küldetés – az új formák és új tartalmak elfogadtatása – az operett esetében bonyolultabban érvényesülhetett csak, mégpedig az operettnek a magyar tömegkultúra hagyományban betöltött különleges szerepe, s a sziklaszilárdan kiépült elváráshorizont miatt. Hisz a régi operett hagyomány elemeinek (sztárok, poéntechnika, játék-konvenció) akár fragmentális felelevenítése a szocialista realista operettekben – a hatalmi szándéktól függetlenül – aktivizálta a befogadásban a háború előtti polgári, individuumelvű társadalmi modell mentalitásformáit is, melyekről az új, közösségi ideológia zenés propaganda-eszköze épp le akarta szoktatni a nézőket. Nem megkerülhető kérdés tehát a vizsgált produkciók saját kulturális kontextusukhoz fűződő viszonya. „A (szöveg- vagy színpadi) fikció és azon társadalom kapcsolatáról van szó, amelyben a fikciót létrehozták és befogadják." (Pavis 1996: 240) Az előadás ideológiai elemzésének jelentőségét Pavis a befogadás, azon belül az identifikáció szempontjából is hangsúlyozza:

> Althusser megmutatta, hogy az identifikáció nem csak pszichológiai, hanem ideológiai természetű is lehet, amennyiben megerősíti a befogadói értékrendet. Számos elemzés alátámasztja ezt a hipotézist és azt vizsgálja, hogy egy szöveg vagy egy előadás miként áldozza fel még hősét is a közönség ideológiájához való alkalmazkodás érdekében. (Pavis 1996: 242)

Bár az 1949–1953-as időszakra nem ez a néző ideológiákhoz való alkalmazkodás volt jellemező, de az 1954-ben bemutatott *Csárdáskirálynő* már figyelemre méltó kísérlet arra, miként lehetne egy a régi hagyományt nyíltan nem opponáló, a közönséget mégis a szocialista értékrend irányába befolyásoló operettet konstruálni.

Az ideológiai elemzés szükségességét támasztja alá a vizsgált produkciók interkulturális jellege is, melynek következtében mind az ideológia-közvetítés, mind a befogadói értelmezés bonyolultabb volt. Így a Baz Kershaw által felrajzolt modell – színielőadás mint egyértelmű ideológia közvetítő – az *Állami áruház* és a *Csárdáskirálynő* esetében be nem teljesülő álom maradt az ötvenes évek kulturpolitikusai számára.

> Egy előadás leginkább egy színésztársulat és egy közönségcsoport közti ideológiai tranzakcióként írható le. Az ideológia a színészek és a nézők azon kollektív erejének forrása, amellyel az előadás jeleit közös jelentéssel ruházzák fel, azokat a jeleket, melyeken keresztül a színházi társulatok céljai és szándékai kapcsolatba kerülnek a közönség reakcióival és interpretációival. Az ideológia tehát az a keret, amelyen belül a társulatok kódolják, s a befogadók dekódolják az előadás jelölőit. (Kershaw 1993: 16)

Ez a modell azért nem működött a szocialista operettben, mert a szimultán jelentésteremtő eszközökkel ható műfajban az alkotók nem voltak képesek minden szinten egyértelműsíteni az ideológia üzenetet. Többek közt azért sem, mivel a diktatúrában hiányzott a valódi, nem kierőszakolt alkotói és néző közmegegyezés a jelentéstulajdonítást illetően. Az államosítást követő évek bebizonyították, ha a hatalom kizárólag a kitalált hagyomány átpolitizált kódjait erőlteti az operettben, a közönség és a társulat kívül marad az ideológiaközvetítésen, elvész hát a produkció szórakoztató, emocionálisan mozgósító esztétikai ereje. A „szocialista operett" interkulturális variációit épp az teszi izgalmas témává egy ideológiai szempontú előadás-elemzés szempontjából, hogy segítségével kimutatható, a sikeresebb variánsok miként csempészték vissza a régi hagyomány egyes elemeit (színészek, poéntechnika, humor), hol a marxista-leninista ideológia hatékonyabban közvetítése, hol némi passzív rezisztencia érzékeltetése érdekében.

Kulturális antropológiai szemszög

Dolgozatunk szemszöge kulturális antropológiai, amennyiben interkulturális elemzést végzünk összehasonlító szemszögből s a két tradíciót nem értékelvűen vizsgáljuk. „Az antropológiai megközelítés összehasonlító nézőpontú, és az elemzési

módszerek felülvizsgálatára késztet. Miként egy kultúra is csak más kultúrákhoz képest, más kultúrákkal szemben határozható meg, úgy egy színházi hagyomány és egy elemzési eljárás is csak a többihez való viszonyában nyer értelmet." (Pavis 1996: 249) E perspektívából vizsgáljuk a produkciókban a kétféle hagyomány elkülönülő és/vagy együttható elemeit Hastrup kultúra-tradíció sémája alapján. Eszerint a „részt vevő" kultúrák kapcsolódása leírható kulturális „szigetekként", kulturális „pluralizmusként", „kreolizációként" és „multikulturalizmusként". „Kulturális sziget" esetén a konstituáló kultúrák viszonyát az „elszigeteltség", „pluralizmus" esetén a „kapcsolat", kreolizáció esetén a „keverék", „multikulturalizmus" esetén az „abszorpció" jellemzi. Identifikációs stratégiaként – kulturális szigetek esetében – „szembenállás", pluralizmus esetén „versengés", kreolizáció esetén „kereszteződés," multikulturalizmus esetén „egybeolvadás" konstatálható. A kulturális szigetekre jellemző elkülönüléssel, s oppozícióra alapozódó befogadói stratégiával szemben a kulturális pluralizmusban „az előadás kapcsolatot indukál és versengést idéz elő a különböző eredetű és stílusú elemek között, miközben azokat nem két külön előadás formájában, hanem egy előadás két vagy több szólamaként prezentálja" (Pavis 1996: 257). A kreolizáció ezzel szemben „a források és a tradíciók keveredését feltételezi, egy a karibi társadalmak mintáját követő új kultúra létrejöttét" (Pavis 1996: 257). Véleményünk szerint a multikulturális modell nem jellemző az általunk vizsgált kérdéskörre.

A rendezés meta-textusa

Végül, a két produkció kulturális típusának meghatározási kísérlete után felvetjük majd a rendezés meta-textusának szintén Pavis által ajánlott kategóriáját. „Ez a fogalom az előadás azon jellemzőinek gyűjtőneveként használható, melyek összessége egy logikus rendszert alkot. Ne feledjük, hogy a meta-textus nem a rendező sajátja, hanem fejlődő struktúra, vezérfonalat nyújt, és szintézisül szolgál a néző számára." (Pavis 1996: 281) E probléma a két interkulturális produkcióban azért különösen fontos, mert e diktatúrában színpadra állított előadások esetében – a színház kikerülhetetlen nyilvánosságából, közösségi erejéből adódóan – a színész-néző kommunikációban kialakuló meta-textus nem feltétlenül esett egybe a rendező által propagálni kívánt üzenettel. Hisz a régi hagyomány kulturális emlék-elemeinek újjáélesztéséből táplálkozó „társadalmi energia" a rendezői intenciótól jelentősen eltérő meta-textust is produkálhatott, ahogy azt a *Csárdáskirálynő* esetében bizonyítani is kívánjuk majd.

ÁLLAMI ÁRUHÁZ (1952)

A két elemzendő operett jelentős korabeli és utókorbeli sikerességével tűnt ki. Felvételeik elemzésében az új, transzferált operett tradíció és a hagyományos magyar operett tradíció elemeinek azt a kombinációját kívánjuk megfejteni, mely e produkciókat egyaránt elfogadhatóvá tette a szponzoráló hatalom és a nézők számára, s mely e tömegkultúra produktumokat a magyar kulturális emlékezet részeivé avatta.

Az Állami áruház fogadtatásának néhány adata

Az *Állami áruház* című szocialista operett kiemelt jelentőségét a magyar tömegkultúra hagyományban a következő adatokkal kívánom alátámasztani. Az operett premierje 1952. május 30-án volt a Fővárosi Operettszínházban, ahol a darabból 135 előadást tartottak, amit a statisztikák szerint 141 714 néző tekintett meg (Taródi-Nagy 1962: I/161). A sikerre utal egyfelől, hogy a vidéki színházakban, melyek akkoriban csak a Pesten már bemutatott és az ajánlott művek közül választhattak, meglehetősen gyorsan követték egymást az *Állami áruház* premierjei. (Szegedi Nemzeti Színház, 1952. XII. 12.; Békéscsaba–Szolnok, 1952. XII. 25.; Kecskeméti Katona József Színház, 1953. I. 6.; Miskolci Nemzeti Színház, 1953. II. 13.; Debreceni Csokonai Színház, 1953. IV. 20.) A következő lista (Taródi-Nagy 1962: II/136–137) az *Állami áruház* előadások és nézőik számának évenkénti országos összesítését tartalmazza. (Látható, hogy az *Állami áruház* színházi változata csak két évig maradt színpadon. Ez a darab aktuálpolitikai jellegére utal.)

	Előadások száma	Látogatók száma
1952	147	150 033
1953	111	68 666
Összesen	258	218 699

Ha az *Állami áruház* előadások számát egyes színházakra lebontva (Taródi-Nagy 1962: I/161) vizsgáljuk, a következő adatokat kapjuk.

	Előadások	Látogatók
Fővárosi Operettszínház	135	141 714
Szigligeti Színház, Szolnok	24	11 705
Nemzeti Színház, Miskolc	24	20 562
Csokonai Színház, Debrecen	15	6 578
Katona József Színház, Kecskemét	28	13 077
Nemzeti Színház, Szeged	31	25 063
Összesen	258	218 699

A jelentős, de adott kultúrpolitikai célhoz és időszakhoz kötődő sikert jelzi az a statisztikai adat is, hogy az új magyar zenés vígjáték és operett kategóriában, az 1950 és 1960 közötti időszakban az *Állami áruház* – az előadások számát tekintve – csak a 15. helyen áll (258 előadás) (Taródi-Nagy 1962: II/248). A látogatók számát tekintve, ugyanebben a kategóriában, ugyanebben az időszakban viszont már kilencedik a listán (218 699 néző) (Taródi-Nagy 1962: II/249), ami a darab népszerűségét mutatja.

Összefoglalva: bemutatója idején az *Állami áruház* sikeres előadás volt ugyan mind a Fővárosi Operettszínházban, mind a vidéki színházakban, a diktatúra enyhülésével hosszú távon azonban még saját műfajában, az új, szocialista realista tradíciót reprezentáló magyar operettek között is lemaradt előadás- és nézőszámát tekintve olyan, kevésbé „kényelmetlen", azaz kevesebb aktuál-politikai utalást tartalmazó művek mögött, melyeket a Rákosi-korszakot követően, 1956 után is fel lehetett újítani.

Az *Állami áruház par excellence* szocialista operett jellegére utal az is, hogy a szoc. reál. kánon paródiájaként épp ezt újították fel 1976. májusában a Kaposvári Csiky Gergely Színházban, a rendszerrel szemben mindinkább kritikus értelmiségi közönség körében visszhangos sikert aratva a produkcióval. (Az operett szerzőpárosa, Barabás Tibor és Kerekes János, érzékelvén a felújítás ideológiakritikai jellegét, a hisztérikus sikerű budapesti vendégjáték után be is tiltatta az előadást.) (Mihályi 1984: 448) E felújítás sikerét elsősorban az magyarázta, hogy – miként egy, a produkcióval foglalkozó írás utal is rá – az *Állami áruház* „modellszerűen jeleníti meg a kor *[a Rákosi-korszak – H. Gy.]* mitológiáját" (Mihályi 1984: 447).

A Fővárosi Operettszínház 1952-es előadásáról megjelent, zömében dicsérő kritikákból[1] is kitűnik, hogy a kultúrpolitika a megálmodott szocialista realista operett recept szerint készült, sikeres műnek tekintette az *Állami áruház*at. Ugyancsak hatalmi jóváhagyásra utal, hogy a filmváltozat – melyet a színházi előadásról készült felvétel hiányában elemzünk – szokatlanul gyorsan, már 1952-ben elkészült, s még a kor redukált filmválasztékát figyelembe véve is rendkívül jelentős nézettséget mondhatott magáénak. Hisz az *Állami áruház* – a bemutatásától 1976. december 31-ig tartó időszakot tekintve – a negyedik legnagyobb nézőszámot

[1] Lózsy János: Állami áruház. A Fővárosi Operettszínház előadása. *Szabad Nép,* 1952. július 2.; Demeter Imre: Zenés vígjáték – sok budapesti ismerőssel. *Esti Budapest,* 1952. június 16.; Sz. n.: Három magyar színmű – három alakítása. *Esti Budapest,* 1952. július 5. [vajda]; Operett a máról. *Független Magyarország,* 1952. június 9.; Antal Gábor: Állami áruház, Új magyar zenés vígjáték a Fővárosi Operettszínházban. *Magyar Nemzet,* 1952. június 19. 142. sz.; Illés Béla: Állami áruház. A fővárosi Operettszínház nagy sikere. *Irodalmi Újság,* 1952. július 3.; Bodó Béla: Állami áruház. A Fővárosi Operettszínház új darabja. *Népszava,* 1952. július 9.; Sz. n.: Az évad legsikeresebb színdarabjairól, jövő terveikről nyilatkoznak a szerzők. *Független Magyarország,* 1952. július 14.; Kende István: A színházi évad után. *Szabad Nép,* 1952. július 19.

produkáló magyar film: 1976 végéig tényleges nézőszáma Magyarországon 6 millió 425 ezer volt, 14 455 moziban játszották 40 571 előadásban. Az előadások telítettsége 66,3%-os, bevétele pedig 19 millió 3 ezer forint volt (Tárnok 1978: 37).

A film rendezőjének, Gertler Viktornak 1949 után forgatott filmjei közül az *Állami áruház*at játszották a legtöbb előadásban, s ennek volt a legmagasabb nézőszáma is. Tárnok János *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai. 1948–1976* című kötetét forgatva megint csak a magyar operett hagyomány erejét konstatálhatjuk, hisz az általa vizsgált időszakban a tíz legmagasabb nézőszámot elért magyar film között két operett és két zenés vígjáték is van. Az *Állami áruház* zenés vígjátékként szerepel, színházi változatában pedig, hol operettként, hol zenés vígjátékként.

A Fővárosi Operettszínházi változat és a filmváltozat alkotógárdája kevéssé különbözik. Az előadást Márkus Éva és Mikó András rendezte. A filmváltozathoz a korábbi korszak bulvársztárjai közül szerződtették Turay Idát (Boriska), valamint a pozitív hős, a szocialista realista bonviván szerepére felkérték a kor legbefolyásosabb kommunista színészét, Gábor Miklóst.

A régi tradíció elemei

Az *Állami áruház* című operett filmváltozatában a háború előtti magyar operett-tradíció motívumainak száma eltörpül a kitalált hagyomány – politikai ideológia és szocialista realista esztétika által inspirált – elemeinek számához képest (vö.: melléklet).

Figura konvenció

A régi tradícióból – a bécsi operett hagyományból – a figura konvenció szintjén azonosítható a bonviván-primadonna és a komikus-szubrett „négyes-fogat", de e szereplők társadalmi helyzete, illetve a párokon belüli hierarchia már új. A régi hagyományban a bonviván-primadonna kettős legalább egyik tagja arisztokrata, nagypolgár vagy igen gazdag, míg itt mindketten a munkásosztályba tartoznak, miközben a komikus és a szubrett kispolgár. A régi hagyományra e négyes-fogaton belül a komikus kiemelt szerepe jellemző, ám Latabár – az *Állami áruház* mestereladója – figurájának hagyományos komikusi eszköztára csak korlátozottan, a szüzsé bizonyos pontjain nyilvánulhat meg. Humora ráadásul nem mindig öncélú mulattatást szolgál, inkább a bizonyos szereplőcsoportoktól való elidegenítést erősíti. Még a szubrett kegyeiért folytatott szerelmi rivalizálása – az előkelősködő másik eladóval, Klinkóval – sem ment az osztályok, a mobilitás- és mentalitásirányok közötti választások szimulálásától. A komikus (Dániel) folyamatosan távolodik a kispolgári értékrendszertől, csatlakozik a munkás igazgatóhoz és annak értékrendjéhez, miközben Klinkó öltözködésben, stílusban, ízlésben

megőrzi a háború előtti világ nevetségesként kigúnyolt attribútumait. A szubrett (Boriska) kettőjük közti választásával a komikus (Dániel) „lefele" mobilitás irányát jutalmazza.

Szüzsé sablon

A régi hagyomány radikális átértelmezésére utal, hogy a szerelmi szál másodlagos a kortárs ideologémákat („Állami áruház" toposz, s a hozzá kapcsolódó melléktémák: felvásárlás, áruhalmozás, feketézés, éberség, osztályharc, a reakció támadása, a munkás összefogás sürgetése) taglaló konfliktushoz képest. Ezzel párhuzamosan új funkciót nyer a kötelező *happy end,* mely itt nem egyszerűen a szerelem beteljesülése, hanem a bonviván (a férfi, a kommunista, a pozitív hős) vezető szerepének deklarálása is. Az esztétikai élményre való orientáltság helyett a szüzsé irányultságát az aktuálpolitikai, didaktikus tendenciózusság szabja meg.

Tematikus toposzok

Az *Állami áruház*ban tetten érhető a háború előtti magyar operett, illetve tágabban tömegkultúra hagyomány jellegzetes elemének, a Budapest imagenak a felhasználása. Ezt az is magyarázza, hogy a filmváltozatban intertextuális idézetek sorában van jelen a *Meseáruház* című 1936-ban bemutatott operett, mely – helyszíneivel, s a pesti argó, mint humorforrás felhasználásával – alapvetően épített a nosztalgiát aktivizáló Budapest-mítoszra. Az *Állami áruház* általunk elemzett változata a budapesti panoráma képeit elsősorban mint a nézőt és a filmet érzelmileg összekapcsoló eszközt aknázza ki. Feltűnik egy másik, a régi hagyományra szintén jellemző sablon, a modern nagyvárosi lét kellékeként prezentált szabadidő sport (hegyi kirándulás, úszás, evezés, Duna parti csónakház, kugli). A kisajátítás itt abban érhető tetten, hogy a *Meseáruház*ból kölcsönzött csónakházi jelenet az *Állami áruház*ban a közösségi életforma propagálója, míg a forrás-darabban a külföldi kapitalista gazdagság helyett a pesti kispolgári idillt propagáló „nemzeti" szerelmi történet nosztalgikus helyszíne volt. A kontraszt még nagyobb, ha figyelembe vesszük, hogy a filmváltozatban a csónakházi jelenet (a színházi változatban ez nem szerepel) az operett fő ideologémájának, a „Boldog nyár Budapesten"-nek, az új, örömteli és minden elemében közösségi munkáséletnek a zenés, érzelmes, magával ragadónak szánt megjelenítése. Ez a politikai és osztálykonfliktus kiélesedése elé komponált „idill" (5. jelenet) annak az új szocialista életformának a meghittségét törekszik megérzékíteni, melyet a feketézők, a reakciósok nem átallnának lerombolni. A csónakházi jelenet funkciója az *Állami áruház*ban tehát retorikai, az intrikába közvetlenül nem kapcsolódik.

Zenedramaturgia szervezettség

A hagyományos operett-műfajra jellemző zenedramaturgia építkezés a filmváltozatban csak korlátozottan érvényesül. Az éneklés az *Állami áruház*ban ritkán lehet „öncélú", a szocialista realista esztétikai kánon értelmében valamely szüzsé eseménynek kell hihető, „realista" keretet teremteni hozzá (pl. kultúrest). A régi operett-konvenció betartása – a próza és a zene váltakozásának „motiválatlansága" – csak a bonviván és primadonna kettőseiben, illetve a csónakházi jelenetben érhető tetten. Ráadásul, az operett nem munkás, áruhalmozó szereplői – az operettbe applikált gazdasági „bűntett" végrehajtói (az ellenség, a negatív hősök) – a filmváltozatban nem is énekelnek: elvesztvén ezzel álláspontjuk emocionális motiválásának eszközét, egyben gyengítve az operett-konfliktus tradicionálisan könnyed, játékos jellegét.

Összefoglalva: az *Állami áruház*ban a régi tradíció elemeinek tere és funkciója – játékban és rendezésben egyaránt – korlátozott, voltaképpen a hagyományos operett elemek markáns redukciójáról, illetve kisajátításáról beszélhetünk.

A kitalált tradíció elemei

Az *Állami áruház*at a szovjet szocialista realista esztétikából áttelepített új operett-tradíció elemeinek, valamint a kor meghatározó ideologémáinak (munkásosztály vezető szerepe, az osztályharc erősödése, a belső ellenséggel való kíméletlen harc) nem ironizált, agitatív funkciójú, repetitív alkalmazása, következésképpen az ezeket az ideologémákat taglaló motívumok túlsúlya jellemzi. (Vö.: a melléklet *Állami áruház*ra vonatkozó táblázatán belül az új tradíció diszkurzív és tematikus elemeinek kategóriája.)

Figura konvenció

A figura konvenció szintjén a fenti tendencia abban érhető például tetten, hogy a bonviván rendelkezik a pozitív hős minden tulajdonságával: munkásszármazású, fiatal, kommunista, radikális, konfliktuskereső, vezető szerepre tör, a polgárokkal szemben gyanakvó és ellenséges, csak a munkásokban bízik. A hasonló származású, de kevésbé radikálissá konstruált primadonna azáltal válik majd csak méltóvá a pozitív hős kegyeire, ha elfogadja annak felsőbbrendűségét, csalhatatlanságát, s felhagy az új világ ideológiáját érintő kétségeivel. Szerelmi konfliktusuk a nőnek a férfi ideológiai álláspontjához való alkalmazkodása révén oldódhat csak meg. (E szüzsé-konstrukció a szocialista realista esztétika konzervatív, erotikától desztillált nőképét prezentálja: a nő egyenrangú, amennyiben dolgozik és keres, ugyanakkor el kell fogadnia a férfi családirányító és ideológiai fensőbbségét). A komikus és szubrett kispolgár státusa (áruházi eladó) önmagában nem a transzferált tradíciót reprezentáló elem, hisz az 1920–1930-as évek pesti operettjeiben is

sokszor jelenítették meg kispolgár hősök a gyorsan és egyenlőtlenül fejlődő Budapest szórakoztató kultúra által is propagált mentalitását, humorát. A kitalált tradícióra utal ugyanakkor – és a bonviván-primadonna páros hierarchiáját ismétli –, hogy a szubrett figurája e párosban háttérbe szorul, szerepe a komikus munkásosztály felé orientálódásának imitációjára és jutalmazására korlátozódik. A kitalált tradíció teleológiájából következik, hogy a komikust is a kommunista ideologémákat hitelesítő funkcióval ruházzák fel, szerepe nem merülhet ki többé az öncélú nevettetésben, figurájának a bonviváneho (analogikusan a pártéhoz) kell közelednie. A komikusét követő nézői azonosulás kiépítésének szándékára utal, hogy a szerepet Latabár Kálmánnal játszatták, akinek hagyományos komikusi presztízse és több évtizedes tömegkultúrabeli sztár imagea eleve garantálta az alak iránti szimpátiát. A szerzők feltételezett logikája szerint a nézők inkább elfogadják az új társadalmi helyzetben megkövetelt totális alkalmazkodást, ha az erről szóló példázatot humorba csomagolva kapják, illetve, ha a dilemmát egy személyében is érintett operett sztár prezentálja. Ráadásul a tapasztalatok is azt mutatták, hogy a nézők könnyebben azonosulnak a komikussal, mint a kérlelhetetlen és patetikus pozitív hőssel, hisz a szovjet modellből átemelt „klasszikus szocialista realista" darabok – minden közönségszervezési presszió ellenére – csak gyér látogatottságot produkáltak.

Szüzsé sablon

Az *Állami áruház* diszkurzív struktúráját meghatározták a korszak jellegzetes ideologémáinak – a munkásosztály megkérdőjelezhetetlen vezető szerepének, a belső ellenséggel (úri alvilág, arisztokrácia, kulákok) szembeni kérlelhetetlen harcnak – átvétele a politikai zsargonból és publicisztikából. (E tematikus elemeket részletesebben lásd a melléklet táblázatában). Így bukkannak fel az *Állami áruház*ban olyan operettben ritka elemek, mint az ellenfél, az intrikus letartóztatása, társadalmi jelenléte jogosságának ideológiai alapon való megkérdőjelezése. Szintén e diszkurzív háló következménye, hogy az *Állami áruház* alakstruktúrája két antagonisztikus csoportra bomlik: munkások versus „reakciósok" (tehát a régi világ szimpatizánsai). S e két tábor konfliktusában kompromisszum vagy a hagyományos operettben szokásos cinikus, a nézőkkel összekacsintó feloldás nem lehetséges. E szüzsét meghatározó ideologémák miatt a konfliktus is csak műfajidegen módon oldódhat meg, amennyiben a *happy end* csak az ellenség totális legyőzésével és a boldog életből való teljes kiiktatásával (feketézők letartóztatása), tehát a boldog élet hatókörének érdemesekre szűkítésével lehetséges. A mindinkább kikerülhetetlennek ábrázolt politikai választási, állásfoglalási kényszer nyomatékosítása az *Állami áruház* konfliktussémájában a közönséget is a győztesek álláspontjának elfogadására kívánja ösztökélni. Mellékszál, de szintén a kor ideologémáira épít az idegenellenesség motívum, ami elsősorban „imperializmus-" és

Amerika-ellenességet jelent. Ennek megnyilvánulása a cselekményben, hogy a reakció támadását, a felvásárlási lázat az Amerika Hangja rádió „dezinformációja" robbantja ki. E motívum azonban nem fejlődik tovább, a szereplők között csak egy külföldi mellékszereplő van, a főhős és szerelme által kinevetett francia lány. Szintén korabeli publicisztikai elem az eltérő politikai nézeteket valló rétegek kirekesztésének ligitimálása, esetünkben a szüzsé ama sugallata, hogy a „reakcióval" szemben minden megengedett. A film végén az „egy boldog nyár Budapesten" ígérete már egy a letartóztatott, megfélemlített ellenségtől „megtisztított" új világra vonatkozik. A kortárs publicisztikából kölcsönzött elem a „megújított kereskedelmi etika" tematizálása is. Ennek az ideologémának az elemei: az Állami áruház mint a szocialista kereskedelem jelképe, a munkaverseny, az áruhalmozás, a feketézés. Az, hogy kinek, mit, hogyan lehet eladni, ki milyen árura jogosult – már 1945-től gyakori cikktéma volt, egyfelől az áruhiány következtében, másfelől az egyre szélesebb körű államosítások igazolására. Az *Állami áruház*ban az új kereskedelmi ethost a kommunista munkásigazgató képviseli, aki szerint az adásvétel kérdéseiben is a politikai szempontnak kell dominálni. Az „úri alvilágnak" a szemetet is el lehet adni, míg a munkásoknak csak jó minőségű árut szabad. (A „Minőséget a dolgozóknak!" a kortárs napisajtóban az Állami áruházak unásig ismert reklámszlogenje volt.)

Az új tradíció vizuális toposzai

Az operettet átszövik a korabeli (1952) magyar jelen döntően politikai asszociációkat hordozó vizuális attribútumai: az áruházi háttérben felbukkanó Rákosi- és Lenin-szobrok, munkaverseny jelszavak: az új világ – szereplők által nem reflektált – tehát immár megkérdőjelezhetetlennek tekintett tartozékai. A szocialista realista esztétika imitatív logikájából következik a figurák attribútumainak (otthonuk képe, öltözködésük, modoruk) mechanikus megfeleltetése haladó vagy reakciós szüzsé funkciójukkal. E sematikus okozatiság értelmében a pozitív hős munkás anyjával egyszobás lakásban lakik, rosszul szabott öltönyben jár, míg elődje, a polgári származású áruház igazgató díszes otthonban él, s *Life* magazint olvas. E tautologikusan alkalmazott didaktikus elemek építik a „reakciós" szereplővilág kirekesztő elkülönítésére dolgozó üzenetet, e vizuális elemekkel, mint argumentációkkal is legitimálva a pozitív hős egyre kíméletlenebb küzdelmét a valódi ideológiai szimpátiák kikémlelésére.

Felmerül azonban a kérdés, hogy minden, a modell néző azonosulásának kiváltását célzó vizuális elem az új, kitalált hagyományba tartozik-e, pontosabban, hogy az új operett konvenció látszólagos dominanciája ellenére, a rendezés nem él-e a háború előtti korszak szórakoztatóipari hagyományára reflektáló vizuális toposzokkal. Efféle, a kulturális emlékezetet aktivizáló „nosztalgia-gyanús látványoknak" tartjuk a budapesti panorámaképeket (9., 21., 22., 23. és 39. jelenet)

s a Duna parti csónakház jelenetet (5. jelenet). Eme, 1945 előtti tömegkultúra látványtárból kölcsönzött vizuális idézetek segítségével a rendező olyan polifon vizuális kontextust teremt, mely a kommunista ikonográfia megkérdőjelezhetetlen sajátosságait hordozza, de melybe – kulturális szigetekként, „nyomokként" – beépülnek a „régi világ," s az ahhoz tartozó szórakoztatóipari hagyomány vizuális szimbolikájának elemei is. E polifóniával a rendezés azt sugallja, hogy a radikális változás nem mindenben összeegyeztethetetlen a régi tradícióhoz fűződő emlékélménnyel, esetleg éppen annak legitim folytatója.

Játékelemzés: Állami áruház

Figura-színész viszony

Mielőtt a játékstílust elemezve szólnánk a figura-színész viszony változatairól, utalnunk kell rá, hogy az *Állami áruház* szereposztása önmagában is imitatív, analogikus logikát követ, amennyiben a régi és a kitalált tradíciót reprezentáló figurák alakítóinak valós társadalmi státusza gyakran megegyezik szerepükével. A pozitív hőst, a munkásigazgatót Gábor Miklós (a Nemzeti Színház párttitkára, majd a Színház- és Filmművészeti Szövetség pártaktívájának titkára), sok kollégája által akkoriban gyűlölt radikális kommunista színész játszotta. Az MDP Agitációs és Propaganda Osztály dokumentumainak tanulmányozása után elmondhatjuk, a jelentősebb színészek közül az ötvenes évek elején ő tevékenykedett legaktívabban a szovjet művészi modell, a radikális politikai célok hazai színházi közegbe való átültetéséért.[2] Fiatal káderként rendszerint maga írta és tartotta a Színház- és Filmművészeti Szövetség közgyűléseinek és pártaktíva üléseinek beszámolóit, támadó hangnemben, nagytekintélyű színészeket megalázva, tőlük a szocialista realizmusnak való teljes behódolást követelve.[3] A Magyar Színház- és

[2] A MOL MDP Agitációs és Propaganda Osztály 1950–1956 (M-KS-276-89) anyagai közt olvasható 1951. június 23-i, A Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség kommunista aktíváján elmondott beszámolójának szövege (M-KS-276-89, 402. ő. e., 1–18.), 1951. szeptember 9-i titkári beszámolója a Színház- és Filmművészeti Szövetség közgyűléséről (M-KS-276-89, 396. ő. e.), 1951. október 23-i feljegyzése a Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciájának visszhangjáról (M-KS-276-89 396. ő. e., 289.), 1953. szeptember 19-i anyaga a Színházművészeti Szövetség aktíva vezetőség vitájához (M-KS-276-89, 402. ő. e., 88–100.), 1953. október 2-i, előbbivel megegyező beszéde a Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség 1953. október 2-i bővített aktíva-vezetőségi ülésén (M-KS-276-89, 402. ő. e., 101–262.) és 1954. április 14-i feljegyzése (M-KS-276-89, 402. ő. e., 264.).

[3] 1951. június 23-án a Művészeti Szövetségek Házában a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség kommunista aktívájának ülésén beszámolójában Gábor nyíltan fenyegette a politikától távolságot tartani kívánó művészeket. „[…] elmaradásunk elsősorban világnézeti elmaradás. Szakmai eredményeink, filmjeink, előadásaink sikere elhomályosítja előttünk a politikai, elvi munka fontosságát. Bírálatainkban túlnyomó az öncélú, csak szakmai kérdéseket érintő szempont és legtöbb művészünkben él a bevallott vagy be nem vallott meggyőződés, hogy a »művészet minden, a politika ▸

Filmművészeti Szövetség 1953. október 2-i bővített aktíva-vezetőségi ülésén, Sztálin halála, s az új kormányprogram meghirdetése után saját vezetőtársai állapítják meg, hogy Gábort a magyar színházi szakma gyűlöli.[4] Az *Állami áruház* pozitív hősére, a státus és szerep megfeleltetés logikája alapján már korábban is osztottak kiemelkedő kommunista figurákat: ő játszotta Fagyejev *Ifjú gárdá*jának főhősét, Oleg Kosevojt (1949), a *Dohányon vett kapitány* című első, Magyarországon játszott szovjet operett bonvivánját (1949) és Sztálint Visnyevszkij *Felejthetetlen 1919* című darabjában (1952). Utóbbi alakításáért Kossuth-díjat kapott. Egyértelműen a korra jellemző szereposztási logikából következett tehát, hogy az *Állami áruház* filmváltozatában a munkásigazgató figuráját Gábor Miklós testesítette meg.

Hasonlóan imitatív logika alapján – hisz a szüzsé tétje tagadhatatlanul a középosztály maradékának a szocializmus ügyéhez kötése volt – játszották a komikus szerepeket (Dániel: Latabár Kálmán, Glauziusz: Feleky Kamill, Boriska: Turay Ida) a háború előtti szórakoztatóipar sztárjai, akik személyükben is demonstrálták ezt az alkalmazkodási dilemmát. Filmbeli szerepvállalásukkal s figurájukkal egyaránt hitet kellett tenniük a kitalált tradíció mellett.[5] A munkásigazgatót alakító

► csak azután jön, ha jön«. Nem él művészeinkben az a tudat, hogy művészetünk célja: kultúrforradalmunk, a békéért a szocializmusért vívott harc segítése. […] Így aztán a szovjet művészetet színházainkban általánosságban elismerik ma már, de színházban és filmen egyaránt hol nyíltan, hol burkoltan keletkezik az úgynevezett »objektív« szemlélet, amit egyik párton kívüli művészünk így fejezett ki: »Én nézek jobbra is, meg balra is.« […] De hol vannak e párton kívüliek a vitákról? […] Valljuk be őszintén, a párton kívüli művészek egy része kényelmes és igen előnyös helyzetnek tartja pártonkívüliségét, csaknem büszkék, és az egységfront jelszavában ők csaknem jogcímet éreznek a különállásra, a kivételes bánásmódra. Csak szűken szakmai kérdésekkel hajlandók foglakozni és nem érzik a közös ügy közös felelősségét, sőt párttagjaink egy jórészét és gyakran éppen a legkiválóbbakat is magukhoz vonzzák." (MDP Agit. prop. O., 276. F. 89. cs. 402. ő. e., 1–18.)

[4] „Horvai István: […] a Szövetség aktíva vezetését a terület is a párttitkárral, a Gábor elvtárssal azonosította… Mert utálják az emberek a szövetséget. Miért? Mert például a Gábor elvtárs török-ügyről való beszámolója óta az egész színházi terület gyűlöli a Gábort.

Horváth Ferenc: […] Nem tudom, nem arról van itt szó, hogy Gábor elvtárs népszerűtlensége a rossz munkájából folyik, hanem arról, hogy azzal az igénnyel lépett fel Gábor elvtárs mindig kritikáiban, mintha a Szövetség egy magasan elismert művészi fórum volna, holott még nem volt az, és mintha Gábor elvtárs ennek a magas művészi fórumnak volna a megfellebbezhetetlen feje.

Szendrő Ferenc: […] És valóban a színház dolgozói között az a vélemény – és erről beszélni kell – hogy színházi életünket egyes személyek vezetik, mégpedig kizárva a színházi élet dolgozóit, s ezek Gábor elvtárs, Szilágyi elvtársnő, Kende elvtárs és Rohonyi elvtársnő […] Mégpedig pártunk Központi Vezetőségének a határozata olyan mély és olyan hatalmas fordulatot jelentett a színházaink belső életében, az őszinte kritika és önkritika kérdésében, a hibák feltárásában, hogy Gábor elvtárs ezekről a dolgokról nem tud. Nincsen tudomása erről. Én úgy gondolom, hogy mielőtt ezt a jelentését Gábor elvtárs elkészítette volna, jó lett volna, ha elment volna egy pár színházba és megnézte volna, hogy mi folyik ott, milyen élet van az egyes színházakban." (MDP Agit. prop. O., 276. F. 89. cs. 402. ő. e.)

[5] E szándékról, illetve megvalósulásáról tanúskodik az alábbi idézet egy a színházi változatról írott kritikából: „Tegyük hozzá: Latabár bizonyos értelemben sok hasonlóságot mutat ábrázolt hősével. ►

és a Dánielt játszó színész feltételezhető privát viszonyát illetően érdemes megjegyezni, hogy Gábor színész-funkcionáriusként rendkívül élesen támadta Latabárt a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1953. február 28-án tartott tárgyalásán.[6] Az ún. „török ügy" (melynek ismertetésére itt nem térünk ki) következményeként több művész szereplését felfüggesztették, fizetésüket csökkentették, Latabár pedig nyilvános önkritikára kényszerült a Színház- és Filmművészeti Szövetség tagságának plénuma előtt.[7]

Az *Állami áruház*ra általában is jellemző a szociológiai karakterű szereposztás. A színművészeti főiskolát az ötvenes évek elején végzett első generációs paraszt- és munkásszármazású színészek játsszák a szocializmus mellett kitartó, a feketézést elutasító munkás-figurákat, míg Dancs igazgató távolságtartó iróniával ábrázolt „úriasszony" felesége a harmincas-negyvenes évek dívája, Mezei Mária, aki a korábbi színpadi figurájához tapadó képzetek folytán politikai támadások kereszttüzében élt az ötvenes években. A szubrett (Boriska) szerepét a filmváltozatban a harmincas-negyvenes évek népszerű, gazdag, dédelgetett naiva sztárja, Turay Ida játszotta. Őt 1945-ben nem igazolta a háború alatti magatartást minősítő bizottság, majd

▸ Évtizedekig volt mestere a színpadi humornak, valóban azok közé a ritka színész zsenik közé tartozik, akiknek rendkívüli egyénisége mindig áttöri a szerep korlátait. Ez az áttörés azonban nem egyszer kalandozásba csapott át s a régi operett librettók hézagosabb, mert élettelen hazug szerepei bizonyos fokig érthetővé is tették a színészi betoldásokat. És Latabárnak az utóbbi évek több hasonló példája után Barabás Tibor és Gádor Béla darabjában aratott egyértelműen nagy művészi sikere azt bizonyítja: ő is megjárta Dániel útját, egyre inkább tudatosodik benne, hogy a színház hajdani közönsége kicserélődött. Latabár belebújt Dániel bőrébe, nem Dániel bőrét húzta magára, s íme tapasztalhatja, hogy a nézőtéri vidámság semmivel sem lett kisebb s ő színészileg is legnagyobb sikerét aratja." (Sz. n.: Három magyar színmű – három alakítása. *Esti Budapest,* 1952. július 5.)

[6] „Az Opera és az Operettszínház hatalmas művészi eredményeket ért el az utóbbi időben. Annál súlyosabb az, hogy az Operaház és az Operettszínház egyes művészeti és adminisztratív dolgozói művészi rangjukhoz, felelős beosztásukhoz, dolgozó népünk és kormányunk megbecsüléséhez méltatlanul, súlyosan elítélendő módon viselkedtek. Nem tartották magukra nézve kötelezőnek azt az állampolgári magatartást, amely minden becsületes, hazáját szerető emberre nézve kötelező, hogy »aki népemnek barátja, az az én barátom is, aki pedig népemnek ellensége, az az én ellenségem is«. Kivonták magukat ez alól éppen azok, akiknek példát kellett volna mutatniuk ezen a téren. Az Operaház tagjai – szám szerint 24-en – és az Operettszínház művészei közül Latabár Kálmán és Bródy Tamás karnagy részt vettek a török követség hivatalos képviselőjének teadélutánjain és szilveszter estélyén. […] Ez a »régi jó barát«, »kedves ismerős«, hivatalos képviselője egy olyan kormánynak, mely népi demokráciánkkal, a Szovjetunióval és a népek békemozgalmával ellenségesen szembeáll. Hivatalos képviselője egy olyan kormánynak, amely a koreai mészárlásokon fegyveresen részt vesz. Ugyanakkor, amikor kormányunk kórházakat és orvosokat küld a koreai nép megsegítésére […]" (Idézi Gobbi 1982: 75)

[7] „Kedves barátaim! Belátom, hogy súlyos hibát követtem el és helytelenül cselekedtem, de – és ezt nem azért mondom, hogy védjem magam – fogalmam sem volt arról, hogy ezzel ilyen komoly bajt okozok. Minden esetre sokat tanultam ebből az esetből és ígérem, hogy ezután jobban fogok vigyázni. Érjen engem momentán akármilyen súlyos vád is, én szeretem ezt az országot, szeretem hazámat és becsülettel akarom szolgálni." In: *Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség 1953. február 28-án tartott tárgyalásának jegyzőkönyve,* Budapest, 1953, Színház és Filmművészeti Szövetség. 15.

a Népbíróság örökre el akarta tiltani a színészi pályától.[8] Végül egy évig nem szerepelhetett. Turay 1957-ben elhagyta Magyarországot és 18 évig külföldön élt.

Az *Állami áruház* filmváltozatában tehát a színészek „civil" osztályhelyzete nagyban determinálta szerepük társadalmi típusát. Ez az eljárás a realizmus valósághűséget növelő funkciója mellett – a sztárok esetében – didaktikus célú is lehetett, nevezetesen, hogy Latabár, Turay és Feleky sarkallják a középrétegeket az *Állami áruház*ban megjelenített politikai állásfoglalás követésére.

Játékstílus

Állami áruház – A hagyományos komikus stílus megnyilvánulásai:

	hagyományos komikus játéknyelv	kisajátított hagyományos komikus játéknyelv
Dániel	5 jelenet	6 jelenet
Glauziusz		1 jelenet
Klinkó		1 jelenet

Miként a fenti, a mellékletben részletezett adatokat összefoglaló táblázat is mutatja, az *Állami áruház*ban a hagyományos komikusi játékmód lényegében csak egy szereplő, Dániel játékában jelentkezik markánsan. Dániel humoros verbális és gesztus akciói a 39 jelenetből 11-ben érhetők tetten. Elhelyezkedésüket két dolog jellemzi. Megfigyelhető egyfelől egy a politikai problémákat (harc a selejt, a reakció, a feketézés stb. ellen) taglaló szüzsét időnkénti komikus jelenetekkel oldani kívánó szerzői (írói, rendezői) törekvés. Erre utal, hogy Dániel hagyományos komikusi jelenetei a szüzsét egyenletes rendszerességgel törik meg (1., 4., 5., 6., 9., 15., 18., 22., 28., 32., 34. jelenet). Akárcsak a *Csárdáskirálynő*ben, itt is a néző elváráshorizontjának bizonyos fokú figyelembe vétele valószínűsíthető ama fokozatosságban, hogy az 1., 4., 5., 6. jelenet még „klasszikus", öncélú hagyományos komikusi akciónak minősíthető, míg az utánuk következők már kisajátított hagyományos komikusi megnyilvánulások. Utóbbiak a sztárhoz fűződő nosztalgia-szimpátia tőkére épített, humorba oltott didaktikus marxista deklarációkként határozhatók meg (a melléklet *Állami áruház* táblázatában ezeket D-vel jelöltük). Ezek szüzsébeli funkciója kettős: egyfelől a kispolgári figura tipikus „fejlődésének," a kommunista világszemlélet melletti elköteleződésének demonstrálása, másrészt a pozitív hős törekvéseivel való nézői azonosulás segítése azáltal, hogy e komikus gesztusok is a pozitív hősével megegyező ideológiai célokat támogatnak.

A hagyományos komikus játékmód elemeit közelebbről vizsgálva megállapítható, hogy Dániel alkalmaz „interjú technikát" (a komikusnak „feladnak" egy

[8] Az indoklás ez volt: „[…] a fasiszta német megszállás után és a nyilas hatalomvételt követően is reakciós magatartást tanúsított, ezért ne igazoljuk, és illetékes szerveknek javasoljuk, nevezettet örökre tiltsák el a színházművészet gyakorlásától". (Párkány 1989: 134)

kérdést, amire ő poénnal válaszol), „bemondásokat" (verbális poénokat), valamint egy stilizált komikus gesztusnyelvet (úszás, hegymászás). Hiányzik azonban az operettre jellemző komikus tánc. Dániel alakítása stílustörést is szenved, mikor a feketézésen felháborodva a 31. jelenetben durván rángatja a „reakcióval" összejátszó eladót. Játéka itt már nem stilizált, hanem az új konvenciót demonstráló szocialista realista.

Más tónusú a kisajátítás Feleky Kamill esetében. Ő Glauziuszt, az öreg könyvelőt játssza, akinek szentimentális, az unokája számára megnyíló álomszép jövőt megéneklő dala az operett slágere lesz. Az eredetileg táncos, sőt artista képzettségű, korábban döntően hagyományos (táncos)komikusként sikert arató Feleky itt nem alkalmazhatja bravúrtechnikája egyetlen elemét sem, a rendezés csak „bejáratott" közönségkapcsolatára tart igényt. Tüntetően tradícióváltó realista játékával, s figurájának a pozitív hőshöz való lelkes csatlakozásával ő is az operetten belül fokozatosan kiépülő antagonisztikus logikát erősíti. Ahogy Dániel-Latabár a kereskedő kispolgár típusát jeleníti meg a szocialista realista kánon szerint konstruált szüzsében, úgy Feleky-Glauziusz az értelmiségi szakember tipikus megtestesítője, akinek szaktudására – amennyiben elfogadja az új hierarchiát, s az azt legitimáló ideológiát – az új hatalomnak is szüksége lesz. Eme új modellben ugyanis a bonviván nemcsak a primadonna kegyeit nyeri el, hanem az operett-világ legmagasabb hatalmi pozícióját is. A hagyományos komikusok által megszemélyesített típusok behódolása a pozitív hős előtt is e mobilitás jogosságát van hivatva dramaturgiailag igazolni.

Az *Állami áruház* többi szereplője osztályhelyzetét illusztráló, nem pszichológiai realista, hanem mechanikus logikájú (társadalmi osztályhoz tartozás által determinált öltözködés, viselkedés, gesztusok) szocialista realista színjátszást művel. E stílusirányzat kánonját illusztrálja az is, hogy a munkás szereplők – mint egy kiválasztottakból álló szekta tagjai – lassú méltósággal közlekednek, megfellebbezhetetlen igazságuk tudatában patetikusan nyilvánítanak véleményt, szolidárisak egymással, megismerik egymást. A polgári szereplők – ugyanezen előfeltevés logikája alapján megszabott – rekvizitumai: elegáns ruha, jó lakás, régi világra utaló beszédfordulatok, alattomos alkalmazkodás az új rendhez. A polgári szereplők (Dancs és áruhalmozó ismerősei) a játék és rendezés eszközeivel egyaránt elidegenítettek, szerepük nem oldódik tánccal, dallal, csak rajtuk lehet/kell nevetni, velük nem.

Atipikus generációs sémák

Az 1930–1940-es évek sztárjai stílus- és image-kisajátításának van egy az operett generációs szerkezetére ható következménye, melynek következtében az *Állami áruház* eltér a hagyományos operett konvenciótól. Míg az utóbbiban a komikus és a szubrett általában a primadonna és a bonviván kortársa, az *Állami áruház*ban

az átnevelendő kispolgári tábor képviselői: a komikus és szerelme (Dániel és Boriska) lényegesen idősebbek a pozitív hősnél és jövendőbelijénél. E valószínűleg kényszer szülte helyzetből azonban egy – nem tudni mennyire szándékolt – politikai üzenet is épül, melynek értelmében a fiatal kommunista nemzedék a szüzsé tanúsága szerint is jogosan veszi át az irányító szerepet a több tapasztalattal rendelkező középkorúaktól.

Rendezés

Állami áruház – a jelenetek rendezői hangolása:

	Jelenetek aránya	
	Régi tradíció	Kitalált tradíció
Autotextuális	6/39	
Intertextuális	4/39	
Ideotextuális		29/39

Az *Állami áruház*ban, ahogy azt a melléklet táblázatában részletesen is dokumentáltuk, a jelenetek többségét a történéseket a „valóság" illusztrációjaként, tükrözéseként interpretáló „ideotextuális" rendezői hangolás jellemzi. Az összesen 39 jelenetből 29 a kortárs aktuálpolitikai ideologémák s az ajánlott létstratégiák igazságának repetitív és tautologikus illusztrálására szolgál, a kor valóságos eseményeiből, publicisztikai témáiból, reklámszövegeiből merít, s azokat irónia nélkül, egy mechanikus tükrözéselmélet logikája szerint a szüzsébe applikálja. Ha meg akarunk győződni arról, hogy a diszkurzív és tematikus elemek mennyire aktuálpolitikai színezetűek voltak, elég, ha végiglapozzuk a korabeli napilapokat. Cikkek sokaságát találjuk az Állami áruházakról[9] (melyek az olcsó, uniformizált tömegcikkek forgalmazói, egyben az új típusú kereskedelem szimbólumai), a selejt elleni kampányokról, a reakciósok, a feketézők, a kulákok elleni perekről, ítéletekről, sőt kivégzésekről vagy – hogy egy vidámabb korabeli toposzt idézzünk – a dolgozók munkahelyi sportjáról. Az *Állami áruház*at színházban vagy moziban szemlélő néző tehát a hétköznapjait amúgy is betöltő tautologikus diskurzustömeget láthatta viszont dramaturgiai elrendezésben. S miként az újságcikkekben és beszédekben, a fikcióban, az *Állami áruház*ban is győzött a munkásosztály, vereséget szenvedett a „reakció", nőtt a termelés, s egyre több dolgozó fogadta el megkérdőjelezhetetlen realitásként a „szép új világot."

[9] –go. –ó: Reggel 9-től este 10-ig áll a vásár. Hogyan dolgoznak az Állami áruházak? *Szabad Szó,* 1948. november 15.; Sz. n.: Mit vehetsz, mennyiért? Olcsó női ruha és kabát az Állami áruházaknál. *Szabad Nép,* 1948. december 16.; Sz. n.: Karácsonyi forgalom a csepeli Állami áruházban. *Szabad Nép,* 1948. december 17.; Sz. n.: Gondolj arra, hogy más is jó kabátot szeretne venni… Népnevelő munkával a selejt ellen. *Esti Budapest,* 1952. június 11.; Sz. n.: A Verseny állami áruház kezdeményezése a jobb ruhaellátás érdekében. *Esti Budapest,* 1952. június 13.

Az *Állami áruház*ban a 6 „autotextuális" (a kortárs külvilág politikai ideológiájára expliciten nem utaló) jelenet (10, 17, 18, 19, 21, 32) döntően a kortárs kritika által is vérszegénynek minősített szerelmi szálhoz kötődik. Az operett műfaji hagyományára és az 1945 előtti magyar operett-nyelv toposzaira – jelen esetben impliciten – utaló négy „intertextuális" jelenet (5, 9, 22, 23) a *Meseáruház* című Szilágyi-Eisemann operetthez és a háború előtti operett idióma Budapest toposzához kapcsolódik elsősorban. Az intertextuális jelenetek – a hagyományos komikusi jelenetekéhez hasonló – egyenletes elhelyezése a szüzsében szintén a szórakoztató funkció fenntartásának szándékára utal: erre a jelek szerint a szerzőgárda és a rendező egyaránt ügyelt.

A szöveg és a rendezés viszonya

A forgatókönyv sokat kihagy a színpadi változat túlírt és konfliktusokkal teletűzdelt szövegéből. A rendezés ezenkívül nem explicit vizuális és intertextuális elemekkel (Budapest motívum, a színpadi változatban nem szereplő csónakházi jelenet) is enyhít a szöveg és a szüzsé agitatív radikalizmusán. Tehát nem a hagyományos komikusi játékmód dominanciáját, a pesti operetthagyományban meghatározó viccelődést, vagy a bonviván primadonna románc romantikáját használja a közönség megnyerésére, hanem a két háború közti tömegkultúra látványtárhoz kötődő vizuális elemekkel igyekszik némileg alkalmazkodni a nézők elváráshorizontjához, a radikális üzenet befogadását segítendő.

A rendezés fabula olvasata

A rendezés expliciten nem kérdőjelezi meg, illetve nem ironizálja a szüzsé műfajidegen konfliktusait, az élesedő osztályharc tematizálását, az operett-világ elkomorulásának elkerülhetetlenségét. Az 1930-as években már filmek sorát forgató és a háború előtti bulvárhagyományt jól ismerő, de a kommunista hatalom mellett elkötelezett Gertler, aki a Színház- és Filmművészeti Szövetség vezetőségének is tagja volt, vizuális eszközökkel azért tompítani igyekezett a szüzsé radikalizmusát. A zárójelenet kivételével semleges háttérként szerepeltette például a személyi kultusz időszakának kötelező rekvizitumait: a politikai transzparenseket, a „párt és a nép vezéreinek" portréit. Eme aktuál-politikai elemek csak a záró, jutalomosztási jelenetben válnak hangsúlyossá.

Bár a színházi változatból sokat kihagytak, de az intrika alapirányán nem változtattak (a pozitív hős konfliktusokat provokál, s az igazgatói pozícióig polgári elődjével való élesedő konfrontációin keresztül vezet az útja). A rendezés mindazonáltal nem a reakció bűnhődését hangsúlyozta (a feketézők letartóztatását nem látjuk), inkább a kor preferált ideologémája, az „új, boldog élet" képét igyekezett megalkotni. Például a Duna-parti csónakház jelenettel, ami hemzseg a *Meseáruház*ból, egy 1936-ban bemutatott operettből kölcsönzött figura és motívum idézetektől. E kortársak

és az utókor által sem reflektált intertextus mellett a rendezés másik gyakran alkalmazott eszköze a „budapesti nagyvárosi image" tömegkultúrában kialakult vizuális paneljeinek kölcsönzése a dalok, s a szerelmi jelenetek háttér-illusztrációjaként.

Identifikáció/distancia

Az *Állami áruház*ban a színésznek a szereppel való azonosulását nem vizsgáljuk, csak a nézőnek a figurákkal s az interkulturális produktum egészével való feltételezett identifikációját, pontosabban azokat a vektorokat, mechanizmusokat, melyek a művön belül eme azonosulást erősítő értékrendszer felé mutatnak. A pozitív hős radikalizálódó törekvéséhez igazodó szüzsé elsősorban a Kocsissal való közösségvállalást kívánja elősegíteni, analógnak tételezve a szereplők s a nézők pozitív hőssel való admiratív azonosulásának kiépülését. E folyamatot akként modellálja, hogy az elitváltással irányító pozícióba kerülő pozitív hős megkérdőjelezhetetlen vezető szerepét az operett munkás figurái mellett fokozatosan elfogadják a kispolgárságot megjelenítő szereplők is (Glauziusz, a könyvelő és Dániel a régi világbeli mester-eladó). A rendezés – az osztályharc erősödésének az intrikában való nyomatékosításával – az egyént kizárólag osztályreprezentánsnak tekintve kívánja a nézőt is Kocsis mellé állítani, fokozatosan erősítve a Dancstól és környezetétől, az „úri alvilágtól" való elidegenítés motívumait. Eme analógia alapján a nézőnek – akárcsak a pozitív hős kereskedelmi szakértelmében kezdetben kételkedő Dánielnek, s a kompromisszumképtelensége miatt háborgó Ilonkának – fokozatosan tudatosítania kellene, hogy mindenben Kocsisnak van igaza.

A szocialista realizmus retorikáján és kódrendszerén kívül maradva, a régi operett tradícióból szemlélve azonban nem könnyű az azonosulás Kocsis bonvivánigazgató figurájával. Operettes tulajdonságai (elegancia, női nézőkre ható vonzerő, lefegyverző kedvesség) híján, az csak az ellenség „bűneit" (áruhalmozás, feketézés) leleplező szüzsé szál segítségével épülhetne ki. A rendőrségi akciónak kellene utólag hitelesíteni Kocsis „reakciósok" iránt tanúsított agresszivitását, gyanakvását. A pozitív hős egyes figurákkal szemben tanúsított viselkedése önmagában is mechanikus következetességgel jelzi az adott szereplő osztályhelyzetét, ami végeredményben az azonosulás vagy az elidegenítés kiépülésének alapja lesz. Az operett zárásakor már teljes a két antagonisztikus osztály izolálódása, s a „boldog nyár Budapesten" ígérete már csak a „jó oldalon" állókra vonatkozik.

A komikussal (Dániel) való azonosulás jellege a mű folyamán változik. A rendezés kezdetben az ironikus azonosulás kódjait építi ki. A produkció fejlődés alapú logikája szerint ugyanis, admiratív identifikációra csak a feketézést felháborodottan leleplező, a kulákokra és reakciósokra ócskaságokat rásózó, Kocsis harcostársává váló, s végül a kommunista hatalmi jelvényektől körülölelve boldogságát hangoztató Dániel tarthat igényt. Kérdés, hogy a befogadók mennyiben azonosultak eme egyre kevésbé mulatságos, vicceit a hatalom oldalán elsütögető maszkkal.

Elváráshorizont

Az *Állami áruház* nézőinek elváráshorizontját 1952-ben kettősség jellemezte. A bemutató helyszínéhez, a Fővárosi Operettszínházhoz kapcsolódó több évtizedes szórakoztatóipari tradíció, néhány egykori sztár (Latabár, Feleky, illetve a filmváltozatban Turay) fellépése a bulvárkódokra irányuló elvárást erősíthette. De a közönségnek ekkorra tisztába kellett jönnie a szocialista realizmus „poétikájával" is, hisz a redukált színházi, irodalmi és filmválaszték, illetve a kritika 1949-től ezt a politiko-esztétikai kánont sulykolta. Utóbbinak operettbeli működését is megtapasztalhatták már a nézők a Fővárosi Operettszínház bemutatóin *(Aranycsillag; Palotaszálló; Boci, boci, tarka).* E kettős elvárást, s az *Állami áruház* viszonylagos sikerét mérlegelve megállapítható, hogy a filmváltozat már nem kizárólag a nézői elváráshorizont opponálását, mondhatni provokálását célozta, inkább az új és a régi hagyományelemek új – ideológiai – cél érdekében való együttes működtetésének lehetőségeit kutatta. A rendezés a régi hagyományból kölcsönzött, nem nyomatékosított vizuális elemek beiktatásával tompította a kirekesztő szüzsé radikalizmusát. A csónakházi, a kirándulás- s egyes szerelmi jelenetek hangolásával pedig némiképp még alkalmazkodott is a régi operetten kondicionálódott elváráshorizonthoz. Latabár és Turay poénjai, a komikus úszóverseny gegje, a vidám csónakházi zeneszámok – a produkció kultúrpolitikai kontextusát figyelembe véve – a régi hagyománynak tett engedményként értékelhetők. Különösen, ha az idősebb generációba tartozó néző vissza tudta idézni az intertextuális hivatkozás tárgyát, a Vígszínház vendégjátékaként a Fővárosi Operettszínházban 1936. április 25-én bemutatott, Bársony Rózsit, Békássy Istvánt, Gombaszögi Ellát és Kabos Gyulát felvonultató *Meseáruház*at. Bár az operett csak ötven előadást ért meg, nem volt tehát igazi bombasiker, de így is reklám- és háttérriportok sora kísérte a kor legolvasottabb színházi újságjában, a *Színházi Élet*ben.[10] Eme tömegkultúrabeli emlék-potenciál révén még az a néző is tarthatta „valahonnan ismerősnek" az *Állami áruház* néhány motívumát, aki nem látta a Szabolcs Ernő által rendezett produkciót, a pesti színházi ipar eme átlagos termékét. Keleti László személyében közös szereplője is volt a figura-, szüzsé- és motívumpárhuzamok sorában bővelkedő két produkciónak: a *Meseáruház*ban egy eladót játszott, az *Állami áruház* színházi változatában Dancs igazgatót, filmváltozatában pedig egy reakcióst.

A történet elejére helyezett csónakházi jelenet keltette nosztalgia után azonban a Kocsis és Dancs közt elmélyülő konfliktus már egyértelműen kommunista ideologémákra épül (erősödő osztályharc, a munkásosztály vezető szerepe, a feketézés és

[10] Faragó Baba: Bársony Rózsi, a „Meseáruház" vezérigazgatónője helyszíni szemlén. *Színházi Élet,* 1936/12. sz. (március 15–21.), 54–56.; Békeffy István: Noé Bárkája a színházban. *Színházi Élet,* 1936/17. sz. (április 19–25.), 13–16.; (k. gy.) Áruházi kisasszonyok küldöttsége a Meseáruház primadonnájánál. *Színházi Élet,* 1936/18 sz. (április 28. – május 4.), 38–39.

az imperialista „dezinformáció" elleni harc). A rendezés innentől kevéssé alkalmazkodik a szórakoztatóipari hagyományon nevelkedett elváráshorizonthoz. Csak a primadonna és bonviván érzelmes kettőse (23. jelenet), a komikus és a szubrett intermezzója (22. jelenet), tehát csak e két „privát", házasság felé mutató jelenet idézi a hagyományos operett-dramaturgiát.

Kommunikáció

A kommunikáció alkotók és közönség között – a film magas nézettségének tanúsága szerint – hatékonyan működött. Ezt értékelve ugyanakkor nem tanácsos elfeledkezni arról, hogy a bemutató idején még nem volt televízió, a nyugati filmbehozatalt szigorúan korlátozták, a hazai filmtermést pedig ideológiai, didaktikus szempontok előtérbe állítása jellemezte. Az *Állami áruház* relatív engedményei (háború előtti sztárok szerepeltetése, egyes szórakoztatóipari toposzok nem explicit felidézése) önmagukban nézettség-növelő tényezők lehettek. A szigorú cenzúra világában e „rehabilitált" elemek politikai üzenetet is közvetítettek: a régi hagyománnyal való korlátozott folytonosság elismerésének esetleges hajlandóságát jelezték. Befogadói oldalról a pozitív fogadtatás oka lehetett az is, hogy a nézők a sematikus műfajváltozatokon belül még a humoros variánsokat tolerálták leginkább.

A rendezés koherenciája vagy inkoherenciája

A hagyományos és az új elemek megoszlását rögzítő táblázat adatai alapján, a rendezés stiláris koherenciájára vonatkozóan az állapítható meg, hogy a filmváltozat több, nem egyenlő intenzitással érvényesülő cselekményszálat egyensúlyoz. Az új, kitalált hagyomány dramaturgiája szerint megszerkesztett politikai bűntett (áruhalmozás, feketézés, a rejtőzködő reakció dezinformációja) aktuálpolitikai szálát egyfelől, illetve másfelől az ennek alárendelt szerelmi szálat a munkás áruház-igazgató és kedvese között. Nem explicit utalásokkal átszövi a filmet a régi tradíció is, egy harmincas évekbeli, ugyancsak áruházban játszódó operett tematikus és motívum idézetei révén. A rendezés egységességének kérdése e három szál vonatkozásában úgy merül fel, hogy e markánsan különböző kulturális kontextusokból (marxista ideológia által meghatározott, közösségi emberképpel rendelkező, osztályszempontú utópia versus kapitalista szemléletű és szervezettségű, individuális, közönség kapcsolatra építő szórakoztatóipar) származó elemek milyen logika szerint működnek egymás mellett vagy egymás ellenében, illetve miként kapcsolódnak össze. Kérdés továbbá: az előadás és a filmváltozat közönségsikerét mennyiben segítette elő, hogy a kitalált tradíció kizárólagos érvényességét hirdető korban a rendezés néhány ponton – intertextuális utalások révén – felidézte a hivatalos és szakmai diskurzusban megbélyegzett szórakoztatóipari hagyományt. Megválaszolandó az is, hogy a Budapest-image érzelmi közösséget indukáló

felhasználása segíti vagy gyengíti a döntően ideológiai konfliktust, s hogy a szórakoztatóiparból átmentett sztárszereplők mennyiben képesek semlegesíteni a letartóztatott ellenség példáján megfogalmazott, nézőnek is szóló fenyegetést.

Kulturális típus

Az *Állami áruház*ban a régi és a kitalált tradíció elemeinek együtthatási módjáról, Kirsten Hastrup sémája alapján először is az állapítható meg, hogy a kétféle eszköztár jórészt jelenetek szerint elkülönülve, „kulturális szigetekként" funkcionál. A hagyományos komikusi játékmód és a szerelmi szál régi hagyományra jellemző elemei időnként eredeti, időnként kisajátított formában bukkannak fel. Funkciójuk az intrika primer didaxisának oldására korlátozódik.

Néhány jelenet mutatja ugyan a „kulturális pluralizmus" jellegzetességeit, de azzal, hogy a rendezés a hagyományos komikus játékelemek hatáspotenciálját, eszköztárát drasztikusan redukálta, a humort pedig egyes szereplőcsoportok kigúnyolására (tehát ugyancsak kisajátítva) alkalmazta, nem tette lehetővé, hogy a két tradíció elemei a szóban forgó jelenetben egyenlő idő- és térkeretben, a pluralista modellre jellemző versenyben „küzdhessenek" a néző kegyeiért. A rendező csak a film végén, a jutalmazás jelenetben tett kísérletet arra, hogy a két hagyományt az elkülönülés helyett a kapcsolat formájában működtesse. A film – a kor didaktikus igényeinek megfelelően – többször is lezárul (az osztályharc, majd a szerelmi konfliktus szintjén), a tanulságok pedig verbálisan is megfogalmazódnak. A jutalmazási jelenetben kísérlet történik a lezárásra a két tradíció szálai tekintetében is.

Az intrika azzal zárul, hogy a szocializmus életerejét bizonyító, áruval telt autók jelennek meg az Állami áruházban. Az áruhiányt és pénzügyi válságot jósló reakciós törekvésének kudarca visszamenőlegesen is igazolni hivatott a pozitív hős kérlelhetetlenségét, kompromisszumképtelenségét a régi világ képviselőivel szemben. Didaktikusan a mű az áruházi dolgozók jutalomosztásának képével zárul. A minisztérium képviselője köszönetet mond a reakció támadásának visszaveréséért. Kiemelt jutalomban részesíti a két szocializmus – pontosabban a munkásigazgató, és az újfajta kereskedelmi etika – mellett elköteleződő polgári figurát, az értelmiségi Glauziuszt és a kispolgár kereskedő Dánielt. E jelenetben nyomatékosodnak először a korszak politikai jelképei (vezetők arcképei, zászlók, a kommunizmus győzelmét hirdető jelmondatok), s az e vizuális háttér előtt megjelenő Latabár segítségével kísérli meg a rendezés „összebékíteni" a két hagyományt. Dániel (akit a háború előtti korszak gazdag, elismert komikusa, a régi tradíció reprezentánsa személyesít meg) megjutalmazása után az emelvényen csokornyakkendősen (polgári attribútum) mondja ki zászlók, jelszavak (a kitalált tradíció vizuális elemei) gyűrűjében: „Én most olyan boldog vagyok". A boldogság hangoztatásának, illetve megérzékítésének követelménye jellegzetes szocialista realista toposz volt, a boldogság motívum az *Állami áruház*ban is számtalanszor felbukkant, elsősorban

a dalokban („Egy boldog nyár Budapesten", Glauziusz dala unokája boldog jövőjéről). E zárójelenet tehát egyfajta pluralizmust céloz meg, üzenete, hogy a régi tradíció – amit Dániel-Latabár személyében, játékstílusában, társadalmi közegében is megtestesít – csak akkor maradhat fenn, ha betagozódik az újba, elfogadja annak mindent körülölelő, meghatározó voltát.

Kocsis igazgató és Ilonka kibékülése, Ilonka bocsánatérése – amiatt, hogy kételkedni mert a pozitív hős mindenhatóságában – már csak ismétli, variálja a korábbi zárások üzenetét.

Összefoglalva: az *Állami áruház*ban a hagyományos komikusi megnyilvánulásokat – a pozitív hős törekvésének hatására – felváltják a kisajátított hagyományos komikusi megnyilvánulások, melyek már nem „öncélúan" mulattatók. Funkciójuk, hogy a Budapest image-ra való utalásokkal együtt színesítsék az „új, boldog élet" képét. A kitalált hagyomány értelmében átkódolt „boldogság" reprezentációja annak ellenére nem jön létre, hogy a 38. jelenetben a rendezés hangsúlyosan egyesíti, s egymásra vonatkoztatja a két hagyomány elemeit. Ezek problémátlan kontaktusát, s a kitalált tradíció keretében való összeolvadását sugallni kívánó jelenetben Dániel önként, boldogan vállalja az új világ szolgálatát. A rendezés olyan kulturális pluralizmus modellálását célozza, melyben a két kultúra versenyéből az új kerül ki győztesen, a régi világot csak jelentéktelen formai elemek (csokornyakkendő) képviselik. A régi hagyomány explicit (játék) és implicit (háború előtti operett-idézetek, Budapest toposz felhasználása) elemei nem befolyásolják a szüzsé kitalált hagyomány vezérelte teleologikus mozgását, funkciójuk pusztán dekoratív, a régi hagyománnyal való álfolytonosságot jelző. Az *Állami áruház*ban a régi hagyomány elemei – a rendezés erőfeszítései ellenére, a kitalált hagyomány megnyilvánulásainak jelentés-meghatározó dominanciája folytán – kulturális szigetekként elkülönültek maradnak.

CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ ADAPTÁCIÓ (1954)

Az *Állami áruház* színházi változatát csak két évvel követő új *Csárdáskirálynő* adaptáció Fővárosi Operettszínházi előadásában a régi hagyomány elemei a meghatározók. (A produkciót egy 1961-es tévéfelvételről készült videóváltozat[11] alapján elemezzük.) Már maga a tény, hogy a Kálmán muzsika felhangozhatott, s a híres darab felújításra kerülhetett: a régi hagyomány újjáélesztését/újjáéledését mutatja. Hogy e feltámasztás kritikai, rehabilitációs vagy kisajátítási célú, éppen azt kívánjuk kideríteni a két hagyomány elemeinek a játékban és rendezésben betöltött funkcióit vizsgálva.

[11] MTV Rt. – Televideo, 1991, VHS PAL

A Csárdáskirálynő fogadtatásának néhány adata

A *Csárdáskirálynő* sikere 1915-ös bemutatójától kezdve rendkívüli volt Magyarországon és külföldön egyaránt. Most néhány adattal csak annak bizonyítására vállalkozunk, hogy elemzésünk tárgya: a Fővárosi Operettszínház 1954-ben bemutatott előadása, és az annak alapjául szolgáló Békeffy-Kellér által átírt „szocialista operett" változat milyen rendkívüli sikert aratott Magyarországon és külföldön, s menynyire meghatározó részévé vált a magyar tömegkultúra hagyománynak.

A *Csárdáskirálynő* előadásdömpingje különösen figyelemre méltó, ha tudatosítjuk, hogy erre az új szocialista operett-repertoár kiépítésének szakadatlan sürgetése hátterében került sor. Az 1954. november 12-i premier után 1955. január 15-én már az ötvenedik, június 19-én a százötvenedik, szeptember 16-án a kétszázadik előadást tartották. 1956. február 16-án volt a kétszázötvenedik, május 29-én a háromszázadik előadás, miközben a közönség jegyért ostromolta a pénztárat és gyakran rendőröket kellett kivezényelni (Rátonyi 1984: 332). 1966. április 1-ig összesen ezerhuszonhat *Csárdáskirálynő* előadást tartottak a Fővárosi Operettszínházban (Gál 1973: 614). Fontos tudni, az előadásszámot korlátozta, hogy a színház a jogdíjra meghatározott valutakeretet nem léphette túl.

Ugyancsak impozáns és zavarba ejtő az előadás külföldi vendégjáték históriája, mely a korántsem nemzetközi hírű magyar színjátszásban egyedülállónak mondható. Tudomásunk szerint egyetlen magyar produkciót nem exportáltak ilyen sokszor, ennyire különböző helyszínekre. Alpár Ágnes *Harminc év vendégjátékai, 1945–1975* című adattárának[12] tanúsága szerint a *Csárdáskirálynő* általunk elemzett előadása a következő helyeken és időpontokban vendégszerepelt külföldön:

- Moszkva, Leningrád 1955. XII. 24. – 1956. I. 30.
- Bukarest (Teatrul Opereta), Kolozsvár 1958. III. 10–17.
- Moszkva 1962. VI. 16–29.
- Trieszt (San Giusto Kastély), Pisa (Verdi Színház Montecatini Terme), Velence (La Perla Színház) 1963. VIII. 5–18.
- Bécs (Theater an der Wien) 1963. VIII. 24–29.
- Pozsony, Kassa 1963. VIII. 30. – IX. 3.
- Athén (Palace Színház) 1965. IX. 28.
- Graz 1966. VI. 15–23.
- Trieszt (San Giusto Kastély), Ljubljana, Opatija (Nemzetközi Zenei Fesztivál) 1967. VIII. 9–12., 14–20.

Az operettszínházi bemutatót követően a vidéki teátrumok számára is engedélyezték az adaptáció színrevitelét. A *Csárdáskirálynő* Békeffy-Kellér féle változatát a következő alkalmakkor mutatták be 1954–1967 között:

[12] *Színháztörténeti füzetek,* 62. szám. Budapest, 1977, Magyar Színházi Intézet.

- Szegedi Nemzeti Színház 1954. XII. 22., új betanulás 1962. II. 3.
- Debreceni Csokonai Színház 1954. XI. 13., új betanulás 1965. IV. 10.
- Miskolci Nemzeti Színház 1954. VI. 6.
- Pécsi Nemzeti Színház 1954. XI. 4., új betanulás 1959. III. 27., új betanulás 1966. IX. 30.
- Győri Kisfaludy Színház 1954. XI. 7., új betanulás 1957. V. 7., új betanulás 1966. X. 20.
- Kecskeméti Katona József Színház 1955. II. 17., 1958 dátum nélkül, 1961. XII. 22.
- Egri Gárdonyi Géza Színház 1957. I. 25., 1964. V. 22.
- Szolnoki Szigligeti Színház 1954. X. 9., új betanulás 1958. V. 30., 1969. V. 24.
- Békés Megyei Jókai Színház 1955. II. 5., új betanulás 1957. IV. 20., új betanulás 1963. V. 31.
- Kaposvári Csiky Gergely Színház 1956. IX. 28., 1967. VI. 8.
- Állami Déryné Színház 1962. IX. 5.

Az előadások sikerét és a magyar tömegkultúrába való masszív beágyazottságát bizonyítandó idézzük az 1954 és 1960 közötti időszakra vonatkozóan a *Csárdáskirálynő* összevont magyarországi előadás- és nézőszámait (Taródi-Nagy 1962: II/126–127).

	Előadások száma	Látogatók száma		Előadások száma	Látogatók száma
1954	291	227 513	1958	158	124 676
1955	**600**	498 070	1959	64	33 346
1956	308	301 806	1960	—	—
1957	**403**	320 926	Összesen	1 824	1 506 337

Az operett-műfaj kulturális, politikai felhasználási módjait vizsgálva érdemes rámutatni az 1955-ös és 1957-es kiugróan magas *Csárdáskirálynő* előadásszámra. A tüzetesebb vizsgálatot lehetővé teszi, hogy a statisztikákból az egyes színházak *Csárdáskirálynő* előadás- és nézőszámai is kiolvashatók (e számok 1968-ig tovább emelkedtek) (Taródi-Nagy 1962: I/151).

	Előadások	Látogatók
Fővárosi Operett Színház	573	674 877
Szigligeti Színház, Szolnok	157	103 894
Nemzeti Színház, Pécs	177	121 151
Nemzeti Színház, Miskolc	170	125 239
Csokonai Színház, Debrecen	145	101 923
Katona József Színház, Kecskemét	128	75 635
Kisfaludy Színház, Győr	130	49 724
Nemzeti Színház, Szeged	78	76 273
Békésmegyei Jókai Színház, Békéscsaba	116	62 955
Gárdonyi Géza Színház, Eger	49	26 156
Csiky Gergely Színház, Kaposvár	101	58 510
Összesen	1 824	1 506 337

A fenti adatok alapján már nem meglepő, hogy Magyarországon az 1951–1960 közötti időszakban a régi magyar zenés vígjáték és operett kategóriában mind az előadás-, mind a nézőszámot tekintve a *Csárdáskirálynő* áll az első helyen, 1 824 előadással és 1 506 337 nézővel (Taródi-Nagy 1962: II/244–245). A fentiek alapján kijelenthetjük, hogy az elemzésünk tárgyát képező előadás, illetve az alapjául szolgáló adaptáció a szocialista korszak legnagyobb bel- és külföldi sikerű zenés produkciója volt.

A régi tradíció elemei

Az 1954-es bemutató idején – egy agresszív operett nyelvújítási hullámot követően – bizonyára feltűnést keltett a műfaji konvenciók első látásra nem ironizált betartása: a színpadra lépő főszereplők tapssal fogadásának, az ének- és táncszámok ismétlésének rendezés által biztosított lehetősége. A régi hagyományt idézi még a látványos, a múlt színházi és társadalmi konvencióját egyszerre felidéző orfeum-, palota- és üdülőhelydíszlet, az elegáns jelmezek, köztük Szilvia veszélyesen anakronikus „magyaros" ruhája. Feltűnő idézőjel nélkül bukkannak fel a régi operett hagyomány megszokott toposzai: a cigányzene, a mulatás, a pohártörés. A játékstílus és a rendezés egyes elemei is a régi tradícióhoz való visszatérésre utalnak. Ilyen a kórus nem egyénített játékmódja, Szilvia és Edvin konvencionális érzelmességgel előadott duettje.

Megállapítható, hogy – első látásra és expliciten – az előadás a szocialista realizmus semmiféle deklarált vizuális és játékelemét nem mutatja. Nincs nyomatékosítva, az előadásra demonstratívan ráépítve semmiféle kortárs ideologéma. (Ez persze nem jelenti, hogy az elemzés nem mutat majd ki a produkcióban valamiféle, az akkoriban sűrűn változó politikai helyzetre vonatkoztatható kommentárt.) Tény azonban, hogy az előadás kerüli a nyílt agitációt s a markáns aktuálpolitikai utalásokat. Az orfeum nem a „hanyatló kapitalizmus" hedonizmusának bírálatára szolgál, a táncos lányok nem lesznek az uralkodó osztály által kihasznált erotikus rabszolgák. Az előadás társadalom- vagy osztálykritikája tehát nem a szociális gesztus felmutatása szintjén, nem az elnyomott orfeumi lányok és az őket kihasználó gazdagok ellentétében fogalmazott.

Játékstílus: Csárdáskirálynő

A hagyományos komikum elemeinek jelentkezése és megoszlása:

	hagyományos komikus játéknyelv	kisajátított hagyományos komikus játéknyelv
I. felvonás		
Bóni	6 jelenet	
Miska	6 jelenet	
Cecília	6 jelenet	
II. felvonás		
Bóni	3 jelenet	2 jelenet
Miska	2 jelenet	7 jelenet
Cecília	2 jelenet	6 jelenet
Stázi	1 jelenet	
Herceg		4 jelenet
Főherceg		2 jelenet
III. felvonás		
Bóni	2 jelenet	1 jelenet
Miska		2 jelenet
Cecília	2 jelenet	1 jelenet
Feri	1 jelenet	
Herceg		3 jelenet
Főherceg		1 jelenet

A *Csárdáskirálynő* játéknyelvének elemzését felvonásonként, a melléklet részletes táblázatának összegzett adataira építve végeztük. A hagyományos komikus jelenetek felvonásokbeli arányát illetően megállapítható, hogy az átdolgozás és a rendezés is folyamatosan adagolta a régi magyar operett hagyományban kiemelt fontosságú humoros elemeket. Kellér és Békeffy bulvárszerzői gyakorlatát ismerve nem meglepő az arányos felépítés: az első és a második felvonás egyaránt 16 jelenetből áll, míg a teljes egészében az átdolgozók ötletéből született, új harmadik felvonás rövidebb, ennek nagyjából a fele (7 jelenet). A stilizált hagyományos komikusi játéknyelvbe sorolható színészi megnyilatkozások is közel egyenletes gyakorisággal helyezkednek el a felvonásokban, az elsőben 18, a másodikban 29, a harmadikban 13 ilyen játékelemet regisztráltunk.

A humoros gesztusok folyamatos jelenléte nem jelent azonban egyensúlyt az egyes felvonásokon belül a régi tradíció „öncélú" hagyományos komikusi elemei és a transzferált, kitalált hagyomány „kisajátított" hagyományos komikus játékelemei között. Míg az első felvonásban **kizárólag** a nosztalgikus, „öncélúan szórakoztató", a nézői elváráshorizontot kiszolgáló, a régi hagyományra jellemző játékmód „klasszikus" jelentkezéseit konstatáltuk, méghozzá az adaptáció három sztár főszeplője között egyenletesen megosztva (Cecília 6 jelenet, Miska 6 jelenet, Bóni 6 jelenet), addig a második felvonásban a 29 hagyományos komikusi

megnyilatkozásából 21 – tehát a döntő hányad – már kisajátított hagyományos komikusi manifesztációként definiálható. (Ahogy már utaltunk rá, ennek elsődleges teátrális funkciója egyes szereplők, illetve törekvések kortárs politikai elvárás szerinti hiteltelenítése, a „szociális gesztus" felmutatása valamely humoros akció vagy poén segítségével.) A második felvonásban e kisajátított hagyományos komikusi megnyilatkozások elsődleges célpontjai illetve önmaguk elleni alkalmazói az arisztokrata és külföldi szereplők (Lippert-Weilersheim herceg: 4 kisajátított hagyományos komikusi gesztus; főherceg: 2 kisajátított hagyományos komikusi gesztus). De e kritizáló, elidegenítő, parodizáló kisajátított hagyományos komikusi funkciót a második felvonásban elsősorban Miska főpincér reprezentálja (7 jelenet), akinek „öncélú" szórakoztató humora már csak 2 jelenetben csillan fel. Az első felvonásban csak azonosulás és nosztalgia kiváltását célzó Cecília figura esetében is, a második felvonásban 6 jelenetben már kisajátított hagyományos komikusi gesztus érhető tetten. (Cecília-Honthy elsősorban önmagát leplezi le), míg Bóni öncélú versus kisajátított komikusi megnyilvánulásai (2-2) egyensúlyban vannak. Eme, a játékstílus kompozíciójára vonatkozó arányokból is látszik, hogy átdolgozóknak, rendezőnek e felvonással az elsőtől gyökeresen eltérő – dramaturgiai, ideológiai – céljai voltak.

A harmadik felvonásban az 5 hagyományos komikusi gesztus versus 8 kisajátított hagyományos komikusi gesztus megint csak az átdolgozók – Kellér és Békeffy – arányérzékét és bulvárszerzői tapasztalatát dicséri. A második felvonás hangsúlyos arisztokrata- és osztrákellenessége itt enyhül, s a lezárásban egyfajta, kompromisszumkötésre felhívó, a kitalált hagyomány elemeinek alig észrevehető többletet biztosító egyensúly jön létre a játékstílus szintjén is. A régi operett hagyományra általában jellemező kiegyenlítő, feloldó szemlélet tehát a figurák „öncélú" és kisajátított hagyományos komikusi játékelemeinek arányában is tetten érhető. A harmadik felvonásban még a másodikban teljesen elidegenített főhercegnek is jut néhány „öncélú", pusztán szórakoztató funkciójú hagyományos komikusi megnyilvánulás. Csak Lippert-Weilersheim herceg operett-idegen „megőrülése", s túltengő kisajátított hagyományos komikusi gesztusai (3 jelenet) mutatnak némi dramaturgiai aránytévesztést, ezek hangolása tér csak el a zárást jellemző kiegyenlítő szemlélettől.

Figura–színész viszony

Az előadásban a figura-színész viszony többféle játéktradíció jegyében szerveződik. A statiszták, a kórus, a „lányok" egyéni színpadi karakterrel nem rendelkező figurák. A rendezés efféle beállításukkal eleget tesz a régi operett konvenciónak, de ellentmond a szocialista realizmus „tömeget, népet" osztályharccal összekapcsoló tematikus konvenciójának, illetve ama sztanyiszlavszkiji elképzelésnek, mely

a színpadi világ minden figurájának pszichológiai realista hitelű kidolgozottságot követel. Egyes főszereplők (Szilvia, Edvin, Feri bácsi) is a konvencionális játéktradíciót követik: sem a hagyományos komikum közönségdialógusra épülő bravúrtechnikáját, sem a kritikai, pszichológiai realizmust nem alkalmazzák alakításukban. Szerepeik rendezői, illetve színészi értelmezetlenségének/alulértelmezettségének funkciója és magyarázata az lehet, hogy bár bonvivánként és primadonnaként ők a darab főszereplői, s zenedramaturgiai szinten a dalaikban manifesztálódó szerelmi konfliktus marad a meghatározó, de az új szövegkönyvre épülő előadásban nagyobb teret kell engedniük az idősebb nemzedék, főleg Cecília és Miska által reprezentált dramaturgiai funkcióknak. A primadonna zárt, önreflexiót és közvetlen közönségkapcsolatot mellőző játéka arra is lehetőséget ad, hogy a rendezés e nem explicit játékmodor révén tompíthassa a story – osztálykorlátokat áttörő erotikus csábítás – szocialista közegben rizikós vonatkozásait: a dalok cinikus, érzéki szövegét, s Szilvia gátlástalan férjfogási technikáit. Az operett szerelmespárja így – a játékban és a rendezésben megspórolva figuráik pontosabb jellemzésével járó ambivalencia kockázatát – maradhat meg méltóságteljes, az osztálykorlátokat végül büszkén átlépő, rangjáról lemondó pozitív hősnek és a romlott társaságból kiábrándult pozitív hősnőnek.

Bóni figurája, mely egyszerre építkezik egy erős teátrális hatásokkal dolgozó bulvárkomédiai, hagyományos komikusi eszközrendszerből és egyfajta szocialista realista ízzel fogalmazott arisztokrácia önkritikából, már más játékstílust képvisel. Mindenekelőtt, Bóni ideológiailag tendenciózusabban tökkelütött, mint azt a hagyományos operett-komikusi funkció megkövetelné. Az alakját jellemző degradáló paródia elemek még fokozottabban jelentkeznek a két osztrák arisztokrata figurában (herceg, főherceg). E szociális gesztus felmutatására irányuló játékstílus nem a bulvártradíciót jellemző „öncélú" humor hagyományára épít, hanem a bemutató kulturális kontextusában diszkreditált – külföldiek és arisztokraták – elidegenítését célozza. A rendezés figurájuk efféle beállításával az úri, az előkelő és az idegen elleni ellenszenvet kívánja felkelteni. Olymódon persze, hogy Bóni állandó rángatózása és dadogása, a főherceg komikus testtartása, lassú mozdulatai, a herceg vállrángásai, bukdácsolása és szótévesztései: ezek az ismétlődő, a bulvárkomikumból ideológiai célra kisajátított humoreszközök elkendőzzék a nézők elől e szereplőcsoporttal való azonosulás meggátlásának rendezői szándékát. E figurák játékának stílusegysége épp e rejtett elidegenítő tendencia következtében törik meg. Bóni stilizált gesztusnyelve, mely nők iránti lankadatlan vágyát van hivatva komikusan szimbolizálni, keveredik egy realista stílusú, osztályelfogultságon alapuló intrikus magatartással, amennyiben többször (1. felvonás 15. és 2. felvonás 13. jelenet) igyekszik meggátolni Szilvia és Edvin házasságát. E nem stilizált és nem ironizált ellenségessége egy sanzonett és egy herceg házassága iránt hiteltelenítí groteszk menekülését a párbajtól, felborítja figurája belső logikáját.

A figura-színész viszony legbonyolultabb képletét az adaptáció valódi főszereplői, Cecília és Miska adják. Figuráik elválaszthatatlanok attól a több évtizedes sztár image-tól, amit alakítóik – Honthy és Feleky – magukénak tudhattak a pesti operett-tömegkultúrában, s amelyre az átdolgozás és a rendezés egyaránt épített. Honthy színpadra lépésekor elmondott első mondatával („Hát újra itt vagyok!"), Cecíliaként folytatta a pesti közönséggel a húszas évektől folytatott, 1949-ben erőszakosan megszakított dialógusát. E figurába magától értetődő módon emelhetett be saját dicsőséges, több évtizedes primadonna múltjára vonatkozó reflexiókat. Honthy és Feleky *Csárdáskirálynő*beli szerepeiket – az egykori pesti orfeumsztárból bécsi hercegnővé emelkedő karrieristát és a pesti szeparépincérből bécsi lakájjá emelkedő főúri komornyikot – a közönségnek folyamatosan „kiszólva," az 1920-30-as évekbeli szórakoztató kultúrában és argóban kipróbált, hatásos közhely poénokkal, bemondásokkal, valamint önreflexióval fűszerezve prezentálják. Virtuóz módon kapcsolnak át a színpadi világgal folytatott dialógusból a közönséggel folytatott dialógusba, operett emléktár allúziókkal, illetve azok időnként kritikus értelmezésével gazdagított polifon játékot produkálva. Megelevenednek tehát játékukban egyfelől az 1945 előtti bulvár operett világ – közönségben még élő – jellegzetes gesztusai, hangulatai, képei. Másfelől folyamatos a *Csárdáskirálynő,* mint „nemzeti operett", mint reprezentatív magyar szórakoztatóipari termék ironikus kommentárja, mely egyben az új feldolgozás és rendezés által beépített ideológiai kódok tolmácsolása. Felléptetésük tehát korántsem öncélú jutalomjáték, a közönség elváráshorizontjának örömteli vagy kényszerű kiszolgálása. A rendezés őket szemelte ki egy immár kompromisszumosabb, de értékrendszerében változatlan „osztályharcos üzenet" fájdalommentes sulykolására. Eme kritikai, agitatív üzenet eljuttatása a nézőhöz azonban – mind az átdolgozásban, mind a rendezésben – a befogadás szempontjából igen hatékonyan, egyfelől nem műfajidegen teátrális struktúrákban, másfelől az elváráshorizontot figyelembe vevő sorrendiségben történik. A nosztalgikus és kritikus jelenetek megoszlása ugyanis nem egyenletes, ahogy azt a mellékletbeli táblázat is mutatja. Az első felvonás – a Cecíliával és Miskával való nézői admiratív azonosulás kódjait kiépítendő – döntően e két szereplő virtuóz hagyományos komikusi játékával létrehozott nosztalgikus „emlék motívumokra" épít. A második-harmadik felvonásban aztán a bemutató korára jellemző osztálykritika (Miska) és önkritika (Cecília), tehát a kitalált hagyomány tematikus és játékelemei dominálnak, de már az első felvonásban kiépített nézői „nosztalgia tőkére" alapozva. Honthy (Cecília) és Feleky (Miska) polifon játékában az első felvonás emlék-felmutatását, tömegkultúra személységük és hagyományos komikusi játékuk nézők által örömmel konstatált „feltámadását," s magának e feltámadásnak meta-témává szélesedését még nem zavarják meg kritikai és önkritikai elemek. A palotában játszódó második felvonás – zömében kisajátított hagyományos komikusi jeleneteivel – már ennek az emléknek az osztály-

szempontú kritikája, míg a harmadik felvonásban az emlék átértelmezése, és a Szilvia-Edvin párral egy új hagyomány indítása, konstruálása történik. Cecília-Honthy és Miska-Feleky, e két kiemelt figura vonatkozásában épp azt a mechanizmust érdemes tehát vizsgálni, ahogy az első felvonás nosztalgia idézésére – mely nosztalgia magában foglalja a darabot, a figurákat, az őket alakító színészeket és közönséget –, a következő két felvonásban ráépül a nem kirekesztő agresszivitású, de ismétlések sorával nyomatékosított kritikus ideológiai kommentár, a szereplők bizonyos körétől és törekvéseiktől való eltávolítás rendezői szándéka.

Rendezés

A *Csárdáskirálynő* jeleneteinek rendezői hangolása:

	Jelenetek aránya	
	Régi tradíció	Kitalált tradíció
	I. felvonás	
Autotextuális	11/16	
Intertextuális	5/16	
Ideotextuális		0/16
	II. felvonás	
Autotextuális	6/16	
Intertextuális	1/16	
Ideotextuális		9/16
	III. felvonás	
Autotextuális	2/7	
Intertextuális	1/7	
Ideotextuális		4/7

A jelenetek rendezői hangolása, ahogy a fenti összegző táblázatból is látható, az egyes felvonásokban igen eltérő. Az első felvonás döntően zárt, autotextuális, másodlagosan pedig intertextuális hangolást mutat. Az aktuálpolitikai rendezői utalások tehát hiányoznak az első felvonásból, egyetlen ideotextuálisként jellemezhető jelenet sincs benne. A második felvonásban ezzel szemben a 16 jelenetből 9 ideotextuális, míg a harmadik felvonásban a jelenetek hangoltsága már csak kevéssé billen az ideotextuális irányba. A 7 jelentből 4 ideotextuális, szemben a 2 auto- és 1 intertextuális hangolású jelenettel.

A jelenetek rendezői hangolása a *Csárdáskirálynő* előadásának egészében:

	Jelenetek aránya	
	Régi tradíció	Kitalált tradíció
Autotextuális	19/39	
Intertextuális	7/39	
Ideotextuális		13/39

A *Csárdáskirálynő* egészének rendezői hangoltságáról elmondható: az előadásban az autotextuális, tehát a kortárs külvilágra hangsúlyozott referenciákat nem tartalmazó jelenetek dominálnak. Az előadás összesen 39 jelenetéből 19 sorolható ebbe a kategóriába. Az ideotextuális hangolású jelenetek állnak a második helyen (13 jelenet), de e szocialista operett tendenciájának jellemzésére fontos annak leszögezése is, hogy az agitatív, politikai utalásokban bővelkedő szcénák itt már háttérbe szorulnak a régi tradícióra jellemző autotextuális hangolásúakkal szemben. Másik fontos különbség – az *Állami áruházz*al összehasonlítva – hogy az ideotextuális jelenetek a *Csárdáskirálynő*ben döntően a hagyományos komikus játékmód kisajátított felhasználásával valósulnak meg, tehát már nem a szocialista realista esztétika szerint komponált játékstílusban fogalmazódnak.

A rendezés és a szöveg viszonya

A *Csárdáskirálynő* eredeti osztrák szövegkönyvének és verseinek magyarítója, Gábor Andor a korabeli pesti argó felhasználásával az 1916. novemberi Király Színházi bemutatóra cinikus, modern szöveget adott a szereplők szájába. Különösen Edvin és Szilvia egyáltalán nem éteri szerelmi harcának megfogalmazása volt a kispolgári házassági modellnek ellentmondóan szókimondó. Az 1954-es adaptáció szerzői, a harmincas-negyvenes évek bulvárhagyományában otthonos Kellér és Békeffy nem változtatták meg jelentősen a Gábor által költött, nemzeti emlékezetbe ívódott slágerszövegeket, meghagyni kívánván a nézőt az ismerős kulturális kódok (a nézői emlékezetben összekapcsolódott dallamok és szövegek) élvezetében. Adaptációjuk – szerkezetében és mondandójában – azonban jelentősen eltér az eredeti változattól. Annak figura- és szüzsécsíráit felhasználva Kellér és Békeffy alaposan kibővítették a történetet, a szerelmi harctól eltérő irányba terelve azt. Fő dramaturgiai eszközük a szöveg feldúsítása volt a háború előtti bulvárkomédia és kabaré hatás- és gegelemeivel: az egyes figurák állandó tulajdonságaként jelentkező, mechanikus logikájú, ismétlődő gesztusokkal, szófordulatokkal, bemondásokkal, komikus szótévesztésekkel, félreértésekkel, a bizonyos szereplőkhöz tartozó poénleütés funkcióval és egyéb, a közönség által jól ismert, de soha meg nem unt kabaré-fogásokkal. A librettisták, akik a háború előtt komédia- és kabarészerzőként is működtek, járatosak voltak a szórakoztató tömegcikkek hatáskeltési mechanizmusaiban. A *Csárdáskirálynő*ben ezt az elit által lesajnált pesti poéntechnikát használták az egyes figuráktól és törekvéseiktől való eltávolítás eszközeként.

Mivel az adaptáció eleve a kor didaktikus, marxista-leninista ideológiaközvetítési igényének figyelembevételével készült, természetes, hogy a rendezés is épített az eredeti szövegváltozattól – vázlatos, de működő melodráma – eltérített, túlírt burleszkkomédia operettnél erősebb hatásmechanizmusának kiaknázására. E francia sablonkomédiai minta nyomán az 1920–30-as évek pesti magánszínházaiban

kialakított poentírozási gyakorlat befogadói tudatban való jelenlétének – tehát megint csak az emlék és ráismerés mechanizmusának – köszönhető, hogy a kritikai elemekben bővelkedő második és harmadik felvonást a nézők végignevetik, hisz az ismétlődő sablonokból poénsorrá fejlesztett szöveg, és a figurák komikus gesztusnyelve a háború előtti tömegszínházból, filmből, kabaréból ismerős poéngyártás logikájára épül. A nézői elvárást tehát az adaptáció és a rendezés eme összhangja tökéletesen kiszolgálta, hisz e megszokott poénok mellé a közönség még az ismert és szeretett melódiákat is megkapta, mégpedig általában idézőjel nélkül, illetve csak finom iróniával. Továbbra is kérdés azonban, hogy a befogadók mennyiben tudatosították az adaptációban és a rendezésben párhuzamosan jelentkező, a második felvonástól erősödő kritikai, paródia-élt, és annak osztálykritikai, agitatív irányultságát, illetve mennyire fogadták el a szereplők egyik csoportjának eltávolító elkülönítését. E degradáló paródia az előadásban a külföldi és arisztokrata figurák ellen irányult, ők kirekesztő komikummal megrajzolt reflektálatlan idiótákként jelentek meg.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy az adaptáció és a rendezés az eredeti szövegkönyvnél kevésbé modern, mechanikus komikus hatásra épülő bulvárelemeket kölcsönzött társadalomkritikájának fájdalommentes, illetve észrevétlen sulykolására. Emellett, az adaptáció korának (1954) dramaturgiai követelményeihez alkalmazkodva, a második felvonástól erkölcsi mércévé előlépő, proletár híján kispolgár pincér (Miska) sajátos munkás perspektívájából egyre explicitebben meg is fogalmazza a nézők számára a levonandó ideológiai tanulságot. Például orfeum és palota többszöri összevetésével kinyilvánítja az orfeum erkölcsi magasabbrendűségét. (Mondatai a segítőkész, szolidáris Cilike és a rideg Cecília hercegnő különbségéről, az arisztokrácia ostobaságáról és a rang haszontalanságáról.) A szocialista realista szómágia értelmében Cecília is kénytelen explicite „önkritikát gyakorolni" („Jól lelepleztek"). Ha tehát lett volna néző, aki számára a fokozatosan erősödő, verbális és gesztus osztálykritika nem vált volna nyilvánvalóvá, annak ezt az adaptáció meg is fogalmazta, és a rendezés durva komikus eszközökkel nyomatékosította. A rendezés Miska kispolgári szemszögből fogalmazott éles arisztokrata kritikáját sem ironizálta, s pátosszal ábrázolta az Edvint megszégyenítő Szilviát is, aki felrótta, hogy a herceg vonakodik egy sanzonettet feleségül venni (2. felvonás 16. jelenet).

A rendezés koherenciája vagy inkoherenciája

A szocialista realista kánon kritikátlan átvételétől való eltávolodást mutatja, hogy a rendezés – egy feltételezett munkás-perspektívához igazodva – nem diszkreditálja eleve az operett konfliktusát. Mi több, éppen a Magyarországon mindig sikerrel játszott, a tömegkultúra hagyomány részét képező *Csárdáskirálynő* emlékpotenciálja – a befogadói tudatban élő nosztalgikus zenei és figura toposzok – kisajátításával

igyekszik a kritikai szálat érvényesíteni az előadásban. A rendezés inkoherenciája, illetve trükkös jellege a jelenetek eltérő rendezői hangolásával leplezett: az első felvonás operett nosztalgiájának és a második, valamint a harmadik felvonás külföldi és arisztokrataellenességének inkoherenciája ezáltal nem válik nyilvánvalóvá. A rendezés azonban nem inkoherens, ha az előadás valószínűsíthető célját tekintjük: olyan formává alakítani e nemzeti kulturális emlékezetben élő operettet, mely a korabeli marxista standardhoz igazodó ideológiai tanulságot nyújt, miközben nem fosztja meg a nézőt a felhőtlen szórakozás, s a régi operett hagyomány kereteihez való visszatérés illúziójától. E törekvéssel a rendezés egyfajta történelmi folytonosságot is újraköt az internacionalista, kommunista jelen és a magyar (kis) polgári múlt között. Eme kompromisszum elérése érdekében azonban a rendezésnek le kellett mondania a stiláris koherenciáról: az egyes felvonásokban eltérő dominanciájú (autotextuális, intertextuális és ideotextuális) hangolást alkalmazott. E rendezői szemszögváltásokat – a színpadi világnak az előadás társadalmi kontextusára, illetve a műfaj stílushagyományához való viszonyára reflektáló tónusváltásokat, polifóniát – az előadás elsősorban a hagyományos komikusi játékmód kétfajta, klasszikus illetve kisajátított formában való alkalmazásával éri el. Ahogy a melléklet táblázatának jelenet-felosztása is mutatja, a hagyományos komikusi eszközöket alkalmazó szereplők (Miska, Cecília és részben Bóni) az első felvonásban döntően öncélú, a háborítatlan színész-néző dialógust serkentő elemként élesztik újjá a régi hagyomány eszköztárát. A második, palotában játszódó felvonástól kezdve azonban a főpincér, illetve a herceg és főherceg játékában a hagyományos komikusi eszközrendszer mesterfogásai már kisajátítva jelennek meg, amennyiben az osztályharc elméletére és gyakorlatára reflektáló jelsorok kiépítésére vagy erősítésére szolgálnak. Miska poénjai mindvégig a palota lakóinak képmutatása, s az arisztokraták állítólagos disznóságai ellen irányulnak. Az öreg herceg komikus gesztusai és badar szövegei, a nagyherceg nevetséges reagálásképtelensége pedig a degradáló paródia egyértelmű eltávolítást szolgáló jel-jelentés soraivá állnak össze.

A rendezés struktúrája e váltakozásokkal olymódon épül tehát, hogy az első felvonásban a szerelmi szál és a zeneszámok esetében az autotextuális, tehát a konvencióba zárt, a színpadi világon túli megváltozott realitásra nem reflektáló jelenetek dominálnak, melyek a nézőkben a régi hagyomány újjáéledésének érzetét kelthetik. Cecília-Honthy és Miska-Feleki dialógusai pedig főleg a *Csárdáskirálynő*höz, a régi magyar operett hagyományhoz, és a két sztár image-ához kapcsolódó referenciákat kiépítő, intertextuális hangolású jelenetekbe rendeződnek. Néhol ironikusan fricskázzák az operett rendezés konvencióit (1. felvonás 2., 5., 9., 14. jelenet), Honthy önironikusan életkorát, több évtizedes színpadi jelenlétét (1. felvonás 8. jelenet) kommentálja, az egykori virtuóz táncos Feleky pedig változatlanul kivételes tánctudását fitogtatja (1. felvonás, 10 jelenet). Eme intertextuális

hangolású jelenetek tehát egy polifon emlékinterpretációt tartalmaznak, melyben a rendezés ötvöz nosztalgiát, a régi hagyomány és képviselői előtti tisztelgést, s az operett konvencióin való finom csúfolódást. Az értelmezés kiterjed a közönség műfajhoz főződő nosztalgiájára, s a darabban megjelenő korokra (a Monarchia időszakára, valamint a két háború közti világra, mely a fellépő sztárok tevékenységének közege volt). Ez az emlék interpretáció azonban nem értelmezhető a régi hagyomány megtagadásaként.

A második felvonásban rendezés és játékstílus szempontjából egyaránt az ideotextuális hangolású jelenetek dominálnak, melyek már a színpadin túli külvilág aktuális értékrendszere alapján ítélik meg az arisztokrata figurákat, és választják szét a szereplőket „magyar" versus „idegen" (osztrák), s – osztályszempontból – „kispolgár" versus „arisztokrata" csoportokra. Az osztály-konfliktus csírája a *Csárdáskirálynő* eredeti változatában is adott, amennyiben egy sanzonett és egy herceg házassága (nem szerelme) az operett megszületésének korában (1916) is botránygyanús témának számított. Szilvia házassági törekvése azonban az eredeti darabban nem osztályöntudattól fűtött ambíció volt, hanem épp a „felfelé" mobilitást célozta. Az adaptációban ezzel szemben a sanzonett azt éri el a házassággal, hogy Edvin lemond a rangjáról és zongorakísérő, tehát „dolgozó" lesz. Itt tehát az előadás korának osztálypreferenciájával összhangban lévő „lefele" mobilitásról van szó.

A második-harmadik felvonásban a kisajátított hagyományos komikusi gesztusok zöme az arisztokrata-külföldi szereplőcsoporttól való elidegenítést szolgálja. Mégpedig kétféle módon. Egyfelől, Miska esetében a poén, a vicc egy másik szereplő megsemmisítő kinevettetését, degradálását célozza. Másfelől, a külföldi-arisztokrata szereplők önmaguk ellen, saját hülyeségükre nem reflektálva, a közönséggel nem kommunikálva, mintegy folyamatos „önkritikát gyakorolva" alkalmazzák a kisajátított hagyományos komikusi eszköztár elemeit.

A rendezés tehát nem egységesíti a jelenetek hangolását, s e szemszögváltogatásokat valószínűleg azért alkalmazza, hogy a régi hagyomány teátrálisan hatékony elemeinek optimális ideológiai hasznosítását megvalósíthassa. A döntő különbség, például az *Állami áruházz*al szemben, hogy a rendezés a korban kötelező politikai állásfoglalást – a színészi játékban és a rendezésben felmutatandó szociális gesztust – nem a korábban jellemző eljárásokkal (a régi hagyományból származó mű negligálásával, vagy totális elidegenítésével) prezentálja, hanem az 1930-as évek bulvárszínházi eszköztárának, színészegyéniségeinek, poéntechnikájának a kisajátításával. Ehhez maga az adaptáció, a nyers és illúziótlan szerelmi-házassági történetet félreértések sorozatává alakító, a tanulságokat mechanikus poénismétlésekkel nyomatékosító bulvárvígjáték szolgáltatja a nézők számára a régi hagyományból ismerős és kedvelt humorsémákat. Ezekkel a rendezés bőven él is, hogy erősíthesse az előadás – most már nem a munkás, hanem a kispolgár szemszögéből megfogalmazott – szemtelen szkepszisét: a rang nem takar értéket,

csak a butaság és a hazugság kendőzésére szolgál. Következésképpen, a rendezés áttételesen, e degradáló paródia segítségével azt sugallja, hogy eme arisztokrata közeg közelmúltbeli felszámolása, társadalmi kontextuson kívül helyezése nem volt hibás eljárás. A nézők nevetése Miska egyre élesebb arisztokrataellenes poénjain, mintegy ennek az álláspontnak az elfogadását kellene, hogy jelentse. A rendezés ugyanakkor nem él a nyílt marxista propaganda eszközével.

A rendezés fabula olvasata

Itt abból a összhangot elsősorban magyarázó tényből érdemes kiindulni, hogy az adaptáció épp e szocialista korszakbeli bemutató speciális igényeit kiszolgálandó jött létre, tehát a rendezés az említett arisztokrata és idegen(osztrák)ellenes kritikát nehezen tudta volna megvalósítani az eredeti librettó segítségével. Az adaptáció a kor kívánalmai szerint háttérbe szorította a szerelem, szenvedély témáját, hisz a magánérzelmek és főleg az erotikus motivációk a bemutató idején kötelezően másodlagosak voltak az osztály-kötöttségekből származó konfliktusokhoz képest. A rendezés ezzel összhangban zárt, autotextuális, nem reflektált jelenetekkel tompította, konvencionálisan prezentálta a darab – zenedramaturgiailag így is nyomatékosnak maradó – alaptémáját. A primadonna és bonviván így hát nem értelmezik szerepüket, illetve dalaikat. Színpadi viselkedésük szándékolt inkoherenciáját jellemzi, hogy bár a rendezés elidegenített egyes „operettes" nagyjeleneteket, elsősorban Bóni gépies komikuma segítségével (pl. 1. felvonás 14. jelenet), de maguk a romantikus funkciót végrehajtó szereplők, a primadonna és a bonviván nem reagálnak a színpadi illúzió megtörésére.

Elváráshorizont

Az előadás első látásra rehabilitálni és kiszolgálni látszik a nézők hagyományos operetthez főződő elváráshorizontját. Az 1950–1953 közötti korszak agresszív modernizációjával szemben új stratégiára utal a hagyományos operett előadás attribútumainak részleges megőrzése: a konvencionális díszlet és jelmez, a kórus és a tánckar szokványos alakzatai, Honthy, Feleky felléptetése. Az immár komplikáltabb dramaturgiai és rendezői eljárásokkal közvetített „üzenet" kommunikálása tehát már a nézői elváráshorizont figyelembevételével történik, nem az operett konvenció agresszív tagadásával. Mi több, az a szerencsés néző, aki jegyhez jutott, 1954-ben az Operettszínházban átélhette az „egyet fizet, kettőt kap" élményét is, hisz a *Csárdáskirálynő*ben a nagyrészt változatlanul hagyott operett-kódok mellett az 1949 után szintén kárhoztatott – mechanikus ismétlésekre, közhelyekre, argóra épített – kabaréhumor és stilizált komikus gesztusnyelv elemei is feltűntek. S az előadás már nem a régi hagyomány s az általa reprezentált világ egészének diszkreditálását tűzte ki célul, megelégedett az arisztokrata és külföldi szereplők kabarétechnika segítségével történő kigúnyolásával. Tehát nemcsak Cecília-Honthy,

hanem az adaptáció és a rendezés is „összekacsintott a nézővel". Hisz már nem egy „pozitív hős" radikális nézőpontjából fogalmazódott meg kritika az arisztokrácia világáról, hanem az egyre inkább morális etalonná emelkedő Miska főpincér kispolgári szemszögéből. Ennek igazodási ponttá tétele önmagában alkalmazkodás volt az 1920-30-as évek bulvárszínházi kínálatában, operett dömpingjében kialakult elváráshorizonthoz. Hisz abban a műfajváltozatban jellemzően a nagyhangú pesti kispolgár kritikus, cinikus világlátása szolgáltatta a komikumot. A néző pedig, mivel egyszerre két kedves háború előtti műfaja – a hagyományos operett és a bulvárkomédia – újjászületésénél lehetett jelen, nem érezte elváráshorizontja megcsalattatását. Ezt bizonyítja az előadás hisztérikus, több évtizedes sikere is.

Színházi kommunikáció

Ha a színházi kommunikációt Übersfeld értelmezése alapján úgy tekintjük, mint olyan médiumot, melyben nem egy individuum beszél egy másikhoz, hanem olyan tevékenységként, amelyben egy előadás tervében egyesült művész-közösség beszél a befogadás tevékenységében egyesült nézőkhöz, akkor a *Csárdáskirálynő*vel kapcsolatban a kommunikáció olajozott működését kell konstatálnunk. A művész-közösségről megállapítható, hogy a szövegkönyvet a szocialista jelen követelményeihez szabó bulvárszerzők, s a bemutató idején már nem fiatal főszereplők – az operett kiirtását, majd radikális ideológiai átalakítását célul kitűző törekvések után – szívesen és eredményesen kapcsolódtak ebbe a régi hagyományt már csak módosító, áthangszerelő kommunikációba. Ahol kifinomult eszköztárukat már nem csak az operett-konvenció kigúnyolására vagy ellenpontozására kellett használniuk, hanem lehetőségük nyílott egy polifon – komoly szakmai kihívást jelentő – játékstílus alkalmazására. A színészi játékban nem fedezhető fel, hogy a szereplők bármely csoportja kényszeredetten venne részt a nosztalgikus, romantikus, ironikus, kritikus elemeket váltogató előadásban. A közönség nevetése, valamint a külföldi vendégjátékok során is konstatált, színpadról sugárzó „életöröm" egyaránt arra utal, hogy a játszók elfogadták ezt a kompromisszumos projektet. Az előadásból, a színészekből sugárzó életöröm bizonyára nem volt közömbös például az 1955 decemberi moszkvai vendégjáték idején, hisz – ahogy utaltunk rá az *Állami áruház*zal kapcsolatban is – a boldogságélmény érzékeltetése alapvető ambíciója volt a szocialista realista művészetnek. E teátrálisan hatékony életöröm demonstrálás egy megszállt ország társulata által a megszálló fővárosában kétségtelenül előnyös volt mind a magyar, mind a szovjet politikának, s közben még a nézők sem unatkoztak.

A rendezés e színházi kommunikációban kényes egyensúlyon nyugvó feladatot vállalt, hisz az arisztokrata- és külföldiellenes nem explicit kritikai üzenet hatásos, ugyanakkor a nézői elváráshorizonthoz illeszkedő közvetítésére kellett vállalkoznia.

A pesti közönség 1954-ben okok sokasága miatt kapcsolódott leplezetlen örömmel e színházi kommunikációba. Az előadás jelentette egyfelől színházi ízlése, elváráshorizontja részleges rehabilitálását. A szocialista realizmus termékei, s az irántuk tanúsítandó kötelező lelkesedése után a helyi hagyományban ténylegesen kultivált darab jelent meg újra a repertoárban, mely zenéjében és cselekményében nélkülözte a közvetlen kapcsolatot a szocialista realista esztétikával. A darab hisztérikus sikere nem csupán a háború előtti sztárok viszontlátásának volt köszönhető, hisz ők 1949 után is játszottak a kitalált tradíció operettjeiben, hanem inkább annak, hogy a *Csárdáskirálynő*ben ismét hagyományos közegükben, saját szerepkörükben és részben saját stílusukban mutatkozhattak meg.

Az ország függetlenségének elvesztése, tulajdonképpeni gyarmati státusa kontextusában nem hagyható figyelmen kívül a *Csárdáskirálynő* iránt tanúsított befogadói lelkesedés demonstratívan nemzeti jellege sem. Hisz a korban túltengő szovjet vagy „népi demokratikus" produktumokkal szemben itt egy magyar zeneszerző által komponált, ráadásul jelentős nemzetközi sikerű darabot ünnepelt a pesti néző. A *Csárdáskirálynő* akkor is része a kulturális emlékezetnek, ha először bécsi színpadon mutatták be, s eredeti változata számtalan interkulturális és kozmopolita jellegzetességgel bír.

E túlzottan olajozottan működő színházi kommunikációt konstatálva a kultúrpolitikusok és kritikusok egy része rögtön a bemutató idején tiltakozott is a *Csárdáskirálynő* felújítása miatt, döbbenten észlelve a nagy ambícióval és apparátussal konstruált kitalált hagyomány villámgyors vereségét. E siker nem átlagos léptéke ugyanis a művész- és/vagy agitatív színház dominanciájára való törekvés, és a befogadói ízlés gyors átalakíthatóságába vetett hit kudarcát is jelezte.

A rendezés meta-szövege

Az adaptációban Szilvia jelenbeli „művészet kontra házasság" dilemmája felidézi és újraértelmezi Cecília egykori hasonló mobilitási problémáját. A végkifejlet azonban e verzióban egészen más, nem az orfeumcsillag (a művész) igazodik az előkelő világhoz, hanem éppenséggel az arisztokrata az orfeumcsillag értékrendjéhez. Edvin lemond a rangjáról és az orfeumsztár (Szilvia) zongorakísérője lesz. Szilvia és Cecília e sorspárhuzamának nyomatékosítása azt is jelzi azonban, hogy az új verzió tulajdonképpeni főszereplői az öregek, s e váltás – Cecília harmadik felvonásbeli, főherceggel való szerelmi kalandjának kiderülése (1. jelenet), illetve a második felvonásban Miska és Cecília szerelemről szóló nosztalgikus kettőse (3. jelenet) ellenére – önmagában hatékonyan tompítja, ironizálja az eredeti operett erotikus szálát. Ennek gyengítése a prűd kommunista korszakban egyébként is szükségszerű volt. Ugyanakkor Cecília és Miska (Honthy és Feleky), az emlékekkel, titkokkal bírók előtérbe állítása az adaptációban, melyet szintén e korosztályhoz és hagyományhoz tartozó librettisták készítettek, elindított egy nem explicit

meta-dialógust az előadás és a közönség között, melynek – véleményem szerint – nem minden eleme volt szándékolt a rendezés által. Az emlék-motívum értelmezés tehát két szinten, egy rendezés által is nyomatékosított, s egy spontán alakuló szálon megy végbe. A rendezés emlék-kommentárja többek közt a jelenetek már említett hangoláskülönbségében érhető tetten, amennyiben az egész első felvonást felfoghatjuk egy emlék-feltámadás reprezentációként, zavartalan nosztalgia showként közönség és játszók számára. A második felvonás döntően ideotextuális, tehát a színpadi világot a bemutató korának társadalmi realitásához mérő, kritikai hangolású jeleneteivel már e feltámasztott emléket, illetve az azt mozgató ambíciókat teszteli, immár nem az orfeum, hanem a palota közegében. Itt az előadásbeli jelen kommunista értékrendjéből kiindulva kritizálják – főképp a nosztalgiának az első felvonásban még behódoló Miska által – a közönség és a színpadi világ eme emléktárát. Ez az osztály alapú társadalomkritika elsősorban a nosztalgia tárgyának és megszemélyesítőjének, a művésznek (Cecília) a mobilitás irányát kérdőjelezi meg utólagosan. Azt a törekvést nevezetesen, hogy – Cecília, az énekesnő – saját szubkultúráját, társadalmi közegét és hazáját elhagyva, művészi karrierjéről lemondva, házasságok során a társadalmi ranglétrán az arisztokráciáig emelkedik. Sőt mi több, megtagadja, letagadja egykori közegét, nem ismervén el Szilviában a kreatív értéket, megtagadja tőle az – általa egyébként már végrehajtott – mobilitás lehetőségét. Cecília ezzel kivívja Miska radikális „emlék-kritikáját", nosztalgiától való elfordulását, s az Edvin-Szilvia pár melletti kiállását.

A harmadik felvonás ezen az adaptáció és rendezés által is szándékolt emlékinterpretáció szinten, az emlék ironikus deszakralizálását, leleplezését tartalmazza (feltárva, hogy Cecília társadalmi emelkedése férjek során át vezetett s egy újfajta, „rangról lemondó" lefele-mobilitást javasol).

E sokszínű, a régi operett hagyományt, a *Csárdáskirálynő*höz fűződő tömegkultúra képeket idéző, a közönség háború előtti társadalmi és értékvilágát folyamatosan kommentáló emlék-motívumnak van azonban egy az előadás és a néző között spontánul alakuló szintje is, melyből – meglátásunk szerint – az előadást engedélyező és finanszírozó hatalom már „kimarad". E jelsort létrehozó motívumok mind Cecília-Honthy figurájához kapcsolódnak. Az intrika is indokolja Cecília múltját illető titkolózását, mikor Miskával és Feri bácsival megfogadtatja: „Esküdjetek meg, ha ezután bárhol találkoztok velem, nem tudjátok, hogy ki vagyok, de főleg, hogy ki voltam!". E fogás szükséges mind a félreértésen *(qui pro quo)*, összetévesztésen alapuló bulvárkomédiai szál, mind az erre ráépülő arisztokráciakritika működtetéséhez. Valószínű ugyanakkor, hogy az 1954-es bemutató idején, a szovjet megszállás után kilenc, a kommunista hatalomátvétel után hat évvel, nemcsak a játszók, hanem a nézők, sőt a társadalom döntő hányada is kényszerűen osztozott a Cecíliáéhoz hasonló kötelező titkolózás, önelrejtés konszenzusában. A kommunista nomenklatúra tagjait kivéve (bár talán ők sem voltak felmentve

a múlt letagadásának kényszeréből) a társadalom nagy része kezelni, magánszférába szorítani, nyilvánosan megtagadni, demonstratívan elfelejteni volt kénytelen hogy „ki volt", el kellett rejtenie hagyományait, mentalitásformáit, kulturális gyakorlatát, ízlését (többek között a színházban is). Hisz 1949-től a politikai és kulturális élet minden területén korábban ismeretlen, az individualitás elvet tagadó, osztályszempontú hatalmi és mentalitásformák váltak kötelezővé. Cecília eme óhaja tehát: „Esküdjetek meg, ha bárhol találkozunk, nem tudjátok, hogy ki vagyok s főleg, hogy ki voltam" az egész társadalomra rákényszerített össznépi hazugságkonszenzust idézte komikusan, hatásosan, a közönség nyilvánossága előtt. Az előadás e nem explicit meta-dialógusába a múlttal, titkokkal, emlékekkel rendelkező idősebb szereplők (Cecília, Miska, Feri bácsi) kapcsolódtak be, ily módon is érthető, hogy figurájuk jelentősége megnőtt a (letagadandó) múlttal nem rendelkező ifjabb szereplő-korosztállyal szemben.

E spontán régi hagyomány-közönség örömdialógust tulajdonképpen Honthy-Cecília első – sokértelmű – színpadi mondata indítja: „Hát újra itt vagyok!". Dramaturgiailag az egykori orfeumdíva, Cecília sikereinek színhelyére való visszatérése indokolja e felkiáltást, de az, Honthy szájából, a Fővárosi Operettszínház színpadán 1954-ben sokkal többet jelent. A harmincas-negyvenes évek sztár-primadonnájának – szovjet és szocialista operett figurák után – főszerepben, mégpedig egy régi magyar operett főszerepében való visszatérését egykori sikerei színhelyére. Mindez pedig a mondat elhangzása után percekig boldogan tapsoló nézők számára egy talán újraépülő folytonosságot is jelzett: a diktatúrában kényszerűen megtagadott tömegkultúra-hagyomány részleges rehabilitációját. Jelen elemzésben nem vizsgáljuk, hogy a *Csárdáskirálynő* bemutatásának engedélyezése mennyiben volt bel- és külpolitikai hangsúlyváltozások eredménye, tény azonban, hogy az előadásban Honthy e mondatával: „Hát újra itt vagyok!" egy pillanat alatt helyreállt az a tagadhatatlanul olajozottan működő színpad-nézőtér kommunikáció, mely a régi hagyomány és közönsége között fennállt. Annak ellenére, hogy e bulvár hagyománynak 1949 után el kellett volna tűnnie, illetve gyökeresen át kellett alakulnia. Honthy e hangsúlyos kezdő mondata segítségével nézőtér és színpad örömmel osztozott abban a felismerésben, hogy a régi hagyomány megsemmisülése – annak kikényszerített megtagadása, s a transzferált hagyomány verzióinak erőltetése ellenére – nem ment végbe. A *Csárdáskirálynő* hisztérikus sikere tehát nemcsak az előadás tagadhatatlan erényeivel, hanem e régi hagyományt nyilvánosan rehabilitáló plusz funkciójával is magyarázható.

Kulturális típus

Ha a dolgozat alapkérdésére, a régi és kitalált hagyomány elemeinek együttműködési módjára kérdezünk a *Csárdáskirálynő*ben, Kirsten Hastrup sémájára támaszkodva a következőket állapíthatjuk meg. Az *Állami áruház*zal szemben itt mind a diszkurzív (tematikus, intrika) panelek, mind a rendezés szintjén a régi hagyomány

eszközei dominálnak. A hagyományos komikusi játékmódnak a szereplők tágabb körére kiterjedő érvénye van, és – ahogy a melléklet táblázatából kiderül – e hagyományos komikusi gesztusok nagy része, különösen az első felvonásban, nem terhelt politikai agitációs plusz funkcióval, megmarad „öncélú" nevettetésnek, akadálytalan színész-közönség kommunikációnak. A második felvonástól a hagyományos komikusok játékában nyomatékosodó arisztokrata és osztrák ellenes kritikai elemek is e bulvár-játékstílus eszközrendszerének kisajátításával, azzal összeolvadva, abba beépülve valósulnak meg. Mivel tehát az „üzenetet" hordozó elemek nem különülnek el a régi hagyomány reprezentációs formáitól, sőt azokat kisajátítva, azokra ráépülve igyekeznek a befogadókat befolyásolni, a *Csárdáskirálynő* esetében sem kulturális szigetekről, sem kulturális pluralizmusról nem beszélhetünk. Erre az előadásra a kreolizáció, a kétfajta kulturális közegből származó elemek keveredése, kereszteződése jellemző. A döntően a hagyományos komikus eszköztár kisajátításával realizált társadalomkritika, szociális gesztus felmutatás – sem a szereplők szintjén, sem a kritika tónusában, sem az alkalmazott játékmódban – nem különíthető ugyanis el a nosztalgikus, ironikus, régi tradíciót is megelevenítő, sőt arra folyamatosan reflektáló kontextustól.

SZERZŐI FUNKCIÓ, KULTURÁLIS TÍPUS ÉS A KÉT HAGYOMÁNY

A két általunk vizsgált, a maga korában igen sikeres operett verzió tehát eltérő kulturális típusba tartozik. Az *Állami áruház* – mint interkulturális modell – inkább a „kulturális szigetek" és kis részben a „kulturális pluralizmus" sajátosságait mutatja, míg a *Csárdáskirálynő* a „kreolizáció" jellegzetességeit. E megállapítás fenntartása nem implikál ugyanakkor egyfajta fejlődés elvű szemléletet, mely a *Csárdáskirálynő*t amiatt tartaná nézhetőbb, teátrálisan hatékonyabb előadásnak, mert az fokozottabban és sikeresebben ötvözi a két tradíció elemeit. A hatvanas évek új magyar operettjei például gyakran mutatták a kreolizáció jellegzetességeit, mégsem váltak ettől automatikusan sikeressé. A jó előadás receptje nem adható meg egyetlen elem, adott esetben az interkulturális típus meghatározásával.

Egy produkció sorsát eldöntő teátrális hatékonyság megközelítéséhez inkább a „szerzőség" kérdését, valamint a felhasznált intertextusok problémáját érdemes felvetni. „Szerzőségen" azt értjük, miként oszlott meg a produkció jelentésteremtő ereje a librettóírói, a szocialista korszakban megnövekedő szerepű rendezői és a színészi funkció között. E pozíciók szélső értékei a szocialista operettre vonatkozóan leginkább oppozíciók sorában adhatók meg, de az egyes előadások mindig e szélsőségek között helyezkednek el.

Intertextuson azokat a librettóban felhasznált, játékkal, rendezői eszközökkel reflektált, megidézett politikai, publicisztikai vagy más, műalkotásokból származó szövegeket értjük, melyeket a produkció beépít jelentésrendszerébe. Ezek vizsgálata azért elkerülhetetlen, mert a szocialista realista operett esetében két kulturális mezőből származó elemek összeillesztési kísérletéről van szó. Az interpretáció során nem árt tehát tudatosítani: a felbukkanó intertextusok melyik hagyományt képviselik, s milyen értelmezést kapnak a játékban és a rendezésben.

A szerzői funkciót meghatározó oppozíciók szélső értékeihez visszatérve: a librettóíró esetében a hagyományos operett pólus egy individuum elvű, kapitalista, színházi-ipari mentalitást jelöl (a szövegkönyv itt bevált geg- és szüzsésablonokra épül), míg az ellentétes egy internacionalista, közösség-elvű modell szocialista realista esztétikában megfogalmazódó kánonját. A szöveg célja utóbbi esetben a társadalmi utópia didaktikus ábrázolása. A librettó szintjén felállítható egy másik oppozíciós pár is, nevezetesen: a tömegkultúra mező szolgálatát felvállaló, annak logikája szerinti alkotói mentalitás, szemben egy a baloldali értékrendet képviselő, kísérleti színházi alkotói attitűddel, mely a zenés színházi műfajokat – többek közt az operettet – elitkultúrabeli szerepre kívánja alkalmassá tenni. Utóbbi demonstratívan lemond az „automatikus, olcsó" sikert biztosító a gegekről, és szüzsé patronokról, a librettót, a zenét és a játékstílust egyaránt modernizálva az előadást a valóságfeltárás és -kritika eszközévé kívánja tenni.

A rendezés szintjén a régi tradícióban egy a sztárehoz képest alárendelt helyzetű, a műfaji konvenció fenntartását szolgáló „játékmesteri" kisegítő funkció áll szemben a kitalált hagyományban egy az előadás minden elemébe ideológiai üzenetet kódoló rendezői színházi modellel. Itt is hangsúlyos a tömegkultúra-elit kultúra oppozíciós pár. A régi hagyományban a bulvárszínház törvényeihez alkalmazkodó profi szakember-rendező a nem véleményezett nézői igények hatékony kiszolgálása törekszik, míg az elitkultúrában a rendező átveszi az uralmat a színpadi jelentésteremtés koordinálása felett. Szerepe elsődleges a színészéhez és a szövegéhez képest: az előadás lényegében az ő világról alkotott víziójának megérzékítésére szolgál.

A színészi funkció a magyar bulvár-operettre jellemző, általunk hagyományos komikusnak nevezett, intenzív közönségkapcsolatra épülő stilizált játékstílus és a szocialista realista operett játszásban célként megfogalmazott imitatív, a szociális gesztus felmutatására koncentráló szerepfelfogás között ingadozhat. A tömeg- és elitkultúra oppozíciója e szférában elsősorban a humor funkciójának, eszközeinek és kiterjedtségének eltérő megítélésében nyilvánul meg. A tömegkultúra mezőben a színész a szórakoztatáshoz – mint alapcélhoz – minden (verbális és gesztus) eszközt igénybe vesz és vehet, míg produkciója sikeres. Az elitkultúra póluson azonban a színésszel szemben támasztott követelmény a humorban is a társadalomkritikai attitűd, a lélektani hitelesség és a pátosz.

Zárásként azt vizsgáljuk, hogy a librettóírói, illetve a *Csárdáskirálynő*ben az átdolgozói funkciót mennyiben determinálta a szerzők kulturális kontextusa, s hogy az általuk alkalmazott intertextusok miként befolyásolták a produkciók teátrális hatásképességét. Ezt követően – szintén a felvázolt oppozíciós párok segítségével – arra keresünk választ, hogy a vizsgált operettek tágabban értelmezett szerzői pozíciója miként oszlott meg a librettóíró-zeneszerzői, a rendezői és a színészi funkció között.

A szerzői funkció az Állami áruházban

Az *Állami áruház* szerzőgárdájának tagjai – a zeneszerző: Kerekes János, valamint a három író: Barabás Tibor, Gádor Béla és Darvas Szilárd – döntően a kitalált hagyomány reprezentánsai voltak. Kerekes János (1913–1996), aki Weiner Leó, majd a berlini Hochschule für Musik növendéke volt, 1936 óta dolgozott az Operaházban, 1946-tól karmesterként. Operetteket, daljátékokat csak a szocialista korszakban kezdett komponálni (*Állami áruház,* 1951; *Kard és szerelem,* 1957; *Majlandi tornyok,* 1962; *Hófehérke és a hét óriás,* 1964). Film-operettje (*Déryné,* 1951) is jellegzetes szocialista realista alkotás. Színpadi művei mára kikoptak a repertoárból. Barabás Tibor (1911–1984), az *Állami áruház* ötletadó-írója a szocialista realista esztétika és ideológia szószólója, operettre vonatkozóan pedig a kitalált hagyomány képviselője volt. 1945 előtt nem működött az operett-, illetve színházi iparban. A *Népszavá*ban, az *Újság*ban, a *Szép Szó*ban jelentek meg írásai. Részt vett a munkásmozgalomban, 1941–1945 között kényszermunkatáborba zárták. A baloldali politikai küzdelmekhez való csatlakozását üldöztetésével és a Horthy Magyarország iránti ellenszenvével indokolta[13] *Egy címíró emlékiratai* című, 1961-ben megjelent könyvében. Barabás 1945-től 1949-ig a Magyar Írók Szövetségének főtitkára volt, az ötvenes években publikált novellái és riportjai a szocialista realista kánon illusztrációjául szolgálhatnak. Ezek diszkurzív technikái, tematikus elemei szinte változatlan intertextusként kerültek át az *Állami áruház* librettójába. *Győzelmes évek* című, 1952-ben megjelent cikkgyűjteménye a kor himnikus hangnemében költött ál-riportokat tartalmaz. A riportalanyok névvel szerepelnek, hogy létezésük valóságossága is hitelesítse a szájukba adott Rákosi és Sztálin dicsereteket, s elrejtse megnyilatkozásaik prekonstruált jellegét. Politikai és művészi diskurzus korabeli egylényegűségére utal, hogy a riportkötet – szocialista realista esztétikai kánon szerint konstruált – pozitív hős galériájában az *Állami*

[13] „Öt éve kerültem a munkásmozgalomba. Hogyan? Miért? […] A család üldöztetése, árvaságom, inaskodásaim, a hamis márciusi ünnepek, a hazug tankönyvek és a lelkem növekvő szomjúsága jóra és igazra vezettek el az első népgyűlésre. […] A kommunisták, akiket rágalmaztak, a megtámadott igazság hősei lettek a szememben. […] A tiltott könyvek egy új világba vezettek, amelyben világosan látszott a történelem értelme és a kavargó küzdelmek vastörvénye." (Barabás 1961: 224)

áruház raktári munkásból igazgatóvá lett hőséhez megtévesztésig hasonló mobilitási pályát bejáró figurák találhatók. Az alábbi részletek rávilágítanak néhány, az *Állami áruház* librettójában is feltűnő kortárs publicisztikai toposz pretextus jellegére, s ezáltal publicisztikai és művészi diskurzus analógiájára. Jellegzetes pozitív hős például Barabás riportkötetében a fiatal pártaktivista, Kenyeres István, aki – miután a vonat levágta a lábát – egy szovjet katonától kapott műlábat és Polevoj *Egy igaz ember* című könyvéből nyert életerőt. Pozitív hős a *Szeretet* című riport hősnője, a Rákosinak kenyeret vivő Papp Albertné. Monológja a személyi kultusz dramaturgiáját, a Rákosival való találkozásnak tulajdonított misztikus jelentőséget példázza.[14] Ab ovo pozitív hősök a katonák *(Gábor Áron unokái),* akiknek példaképei – természetesen – a népet vezető politikusok.[15] *Pioker elvtárs,* a valóban létező sztahanovista élmunkás – osztályhelyzetéből fakadó pozitív hős – szájába adott Rákosi és Sztálin magasztalások ugyancsak a személyi kultusz retorikájának példái.[16] A *Sztálinvárosi emberek*ben gyermekek gyakorolják eme üdvtörténeti beszédmódot, pontosabban a nekik tulajdonított naiv csodálat révén Barabás végre fesztelenül formálhatja és variálhatja a kultusz-retorika elemeit.[17] Fenti írásaiban a fikció és a dokumentarista riport határai összecsúsznak, a korban egyaránt alapkövetelményként jelentkező himnikusság és valószerűség

[14] „Meglátom majd Rákosi elvtársat? Azt, aki vezet minket, aki mindünk kezét fogja? […] – Az én emlékemben úgy maradt meg Rákosi elvtárs képe, amint éppen biztat, és rám mosolyog. Nem felejtem el a jóságát, mert úgy nézett énreám, ahogy apa szokott arra a leányára, akit igazán kedvel, mert jó dolgos és igazlelkű." (Barabás 1952: 11–13)

[15] „Ki az eszményképed? – kérdezem. – Ki az, akihez méltó akarsz lenni? – magyarázom a kérdést. – Sztálin elvtárs – feleli öntudattal. – Minden vágyam, hogy egyszer megláthassam Őt és a Szovjetuniót." (Barabás 1952: 28)

[16] „Én ezért nem is tudom pontosan, hogy milyenek voltak a régi korok nagy emberei. De Rákosi elvtárssal többször beszélhettem, láttam őt és hallottam beszédeit. És úgy érzem, hogy másoknál jobban megértem a mi népünk iránt való nagy szeretetét. Az a közvetlenség, egyszerűség és jóság. Hogy mindenkivel egyformán beszél, üzemlátogatáskor vagy fogadáson. Így csak az beszélhet, aki igazán a nép fia." (Barabás 1952: 48)

„– Pontban tizet ütött a Kreml toronyórája, amikor tőlünk alig tizenöt méterre megjelent Sztálin elvtárs. Bólintott, mosolygott felénk és mindkét kezével üdvözletet intett a külföldi elvtársaknak. […] Kakukné sírt, én meg olyan erővel akartam éljent kiáltani, mint még soha, de alig jött ki hang a torkomon. Csak álltam és néztem Sztálin elvtársat. Eget rázó éljen harsant fel, amikor megjelent a mauzóleum emelvényén. Ilyen éljent még sosem hallottam." (Barabás 1952: 48)

[17] „Sztálin elvtársnak sok mindent köszönhetünk, mert Sztálin elvtárs küldte a Vörös Hadsereget, hogy szabadítson fel bennünket a tőkések kezei alól. De hogyha Sztálin elvtárs nem lett volna, és nem küldte volna értünk a Vörös Hadsereget, akkor még mindig a fasiszták uralma alatt, a nyomorúságban élnénk. […] Rákosi elvtárs minden dolgozó édesapja. Mindig bátran válaszol ellenségeinek. Nem ijedt meg semmitől. Ezért a nyílt szavaiért és bátor kitartásáért sokszor bebörtönözték. Ez a kitartó erő lelkesít most minden népet, minden tanulót. Bármilyen küzdelmek árán is, harcba megyünk érte, mert érezzük és tudjuk jóságát, amit velünk tett. Neki köszönhetjük, hogy most mi úttörők tanulhatunk, szüleink dolgozhatnak és legfőképpen azt, hogy ilyen gyönyörű szép Sztálinvárosunk épül." (Barabás 1952: 73)

igényének kielégítése céljából. *A nyertes* című Barabás riport különösen érdekes témánk szempontjából, amennyiben helyszíne – ezúttal publicisztikai feldolgozásban – az 1949-től cikktémaként gyakran felbukkanó Állami áruház: a nem haszonelvű közösségi kereskedelem, az olcsó tömegárú és az új kereskedelmi morál szocialista modellje. Nem kizárható, hogy Barabás e riportja szolgált az *Állami áruház* ötletének forrásául. Az alábbi idézetben, mely a tervkölcsönjegyzés, az államnak az amúgy sem magas fizetésből történő „önkéntes" visszaadás „boldogságát" ábrázolja, a szerző olyan tematikus motívumokat vonultat fel a pesti áruház életéből, melyek szerepelnek majd az operettben is. Ilyen például a munkáskáder kiemelése, karrierje, az ünnepség a feldíszített áruházi kultúrteremben, a munkahelyi kollektíva, a közösségi lét élményei.[18] E pretextuskészlet fontos összetevője még az *Állami áruház*ban is központi helyen álló boldogságmotívum,[19] a kor és a szerző kedvelt ideologémája. Összegzésként elmondhatjuk, hogy az *Állami áruház* szerzője, a később is termékeny, főleg zenész-életrajzokat publikáló író az ötvenes években az „operett frontra" irányítva egyértelműen a kitalált hagyomány kimunkálásán dolgozott. Azt a szocialista realista törekvést képviselte, mely a többi irodalmi és színházi műfajhoz hasonlóan az operettet is a politikai agitáció eszközévé kívánta alakítani. Mikor a transzferált hagyomány eredeti-radikális változatának meggyökeresztetése kudarcot vallott, Barabás elhagyta az operett frontot.

Az *Állami áruház* librettójának másik szerzője, Gádor Béla (1906–1961) akár izgalmas átmenetet is képezhet a két hagyomány között. E bizonytalan fogalmazás oka, hogy Gádor 1945 előtt banktisztviselőként dolgozott, a háború előtti

[18] „Ujj Béláné a nevem. […] Én tizenegy esztendeje dolgozom a Magyar Divatcsarnokban. Én most ennek a nagy Állami áruháznak kereskedelmi ellenőre vagyok. Az államosítás után nemsokára elkerültem a konyháról. A párt rám tekintett, szemináriumokat hallgattam, később hathetes bentlakásos pártiskolát. Sokat hallottam, többet látok, mint eddig és megnyílt előttünk az élet széles útja. […] Esztendővel ezelőtt, amikor a tervkölcsönt kibocsátották, elárusító voltam a női fehérneműosztályon. Új osztályunk volt. A hároméves terv keretében nyitottuk meg. Sándor Tiborné népnevelő röpgyűlésen ismerteti a felhívást… Sándorné halkan beszélt, negyven embernek nem szónokolhatott. Egyszerűen elmondotta a párt, a kormány kérését. Én az első pillanatban nem tudtam felmérni a dolgot. Csak arra gondoltam, hogyha a párt, az ország kér, akkor nekünk, akik annyit kaptunk már tőlük, adnunk kell, adni habozás nélkül. […] Emlékezem: az új kultúrtermünkben történt a tervkölcsönkötvények kiosztása, ünnepélyes keretek között. Amikor a színpadról, a vörössel leterített virágos asztal mögül végignéztem a fénytől ragyogó termen, a dús dekoráción, a vörös drapériákon, azt gondoltam, no a dekorációs osztály kitett magáért. De most nem harmincan voltunk, hanem ötszázan. Liftes, segéd, takarító, csomagoló, pénztáros, az igazgató elvtárs – mindenki itt volt. […] Ez a mi kölcsönünk épít, teremt, védi a békét, javítja a sorsunkat. A párt, mint mindig, most is beváltotta a szavát. Amikor én a saját kötvényeimet megkaptam, valami melegséget éreztem. Boldog voltam. Amit a párt ígért, valósággá válik." (Barabás 1952: 83)

[19] „Én nem vagyok festészeti szakértő. Sztálin elvtárs arckifejezésén látom a boldogságot. Boldog, mert jót tehetett a néppel." (Barabás 1952: 93)

„színházi-ipari termelésben" nem vett részt, s háború után publikált humoreszkjeinek agresszív agitatív tónusa is a kitalált hagyomány harcosaként mutatja. Ugyanakkor visszaemlékezésében Kellér Dezső felfedi (1971: 160), hogy Gádor (Guttmann) Béla valójában Görög (Guttmann) Lászlónak, a pesti bulvárhagyományt reprezentáló sikeres, a háború előtt Kellér partnereként is dolgozó librettóírónak volt a testvére. Görög László még 1945 előtt az USA-ba emigrált s Hollywoodban írt forgatókönyveket. Gádor Bélának a régi tradíció hatásmechanizmusával kapcsolatos esetleges ismeretei akkor nyerhetnek különös jelentőséget, ha azt a kérdést firtatjuk, mikor és kinek az intenciójára került az *Állami áruház* librettójába sok figura- és szituáció intertextus egy 1936-os Szilágyi-Eisemann operettből, a *Meseáruház*ból, illetve kinek a kezdeményezésére emelődött át a filmváltozatba az előbbi operettből az intertextusokban bővelkedő csónakházi jelenet. Erről egyelőre nem rendelkezünk információkkal. Művei alapján Gádor egyértelműen a kitalált tradíció mellett elkötelezett, „humorral harcoló" szerző, aki ezzel kapcsolatos álláspontját meg is fogalmazza[20] 1949-ben megjelent *Nevess jobban!* című kötete előszavában. Gádor 1947-től a *Ludas Matyi* című vicclap munkatársaként, majd 1953–1956 között főszerkesztőjeként – humoreszkjei tanúsága szerint – később is kitartott eme öncélú humort elutasító, s agitatív humort preferáló felfogás mellett, melytől nem állt távol a változó aktuálpolitikai igények kiszolgálása sem. Még 1955-ben, tehát már a totális diktatúrát, s annak politikai-esztétikai kánonát némileg enyhítő korszakban megjelent *Nehéz szatírát írni* című kötetében is – *Túl az Óperencián* fejezetcím alatt – kilenc kifejezetten durva Amerika ellenes „humoreszk" található, melyekből kiderül: az amerikai szenátorok nem akarnak békét („Mr. Peam igazat mond"), a jenki üzletember háborúért imádkozik („Őnagysága újságot olvas"), az amerikai tulajdonképpen „gépember" („A gépember"), aki ki akarja irtani a világot, az amerikai rendőrkapitány a lincselés híve („Lincs"), az átlagos amerikai családban („Eszményi családi élet") az egyik fiú elmebeteg diploma, a másik kéjgyilkos, a lány pedig három vőlegényével részegen fetreng. Gádor humoreszkjei nélkülözik a humor megbocsátó és ambivalens mozzanatait, tulajdonképpen politikai üzenetek közvetítésére íródnak. Ha az aktuálpolitikai helyzet azt kívánja, a humorista saját korábbi gyakorlatán, a központilag meghatározott tématervek szerint szerkesztett művek szállításán is ironizál *(Témaüzlet).*[21] Gádor Béla tehát, annak ellenére, hogy testvére révén

[20] „A humorista a maga eszközeivel szintén változtatni akar a világon. A nevettető, könnyed olvasmány mögött meghúzódik ez a szándéka. Harcol, küzd, bírál és leleplez a maga módján. És hogy miért harcol, és mit leplez le, itt mutatkozik meg az igazi értéke. […] Az a humor, amely nem önmagáért van, nem l'art pour l'art humor, nem összevissza vagdalkozik, hanem egy cél érdekében harcol. A világ szabad népeinek nagy célja, a szocializmus érdekében." (Gádor 1949: 5)

[21] „Ugyanis rájöttem – folytatta Garfunkel könyörtelenül –, hogy az írók folyton írnak és nem érnek rá az életet tanulmányozni. Én ellenben nem tudok írni, de szünet nélkül az életet tanulmányozom, ▸

belülről ismerhette a szórakoztatóipari hagyomány siker-receptjeit, s hogy – dokumentumokkal egyelőre nem igazolhatóan – kezdeményezője lehetett a *Meseáruház*ból származó intertextusok nem reflektált kisajátításának az *Állami áruház*ban, alapvetően a kitalált hagyomány képviselője volt.

Az *Állami áruház* dalszövegeinek írója, Darvas Szilárd (1909–1961), aki eredetileg nyomdász volt, szintén nem tartozott a régi hagyomány markáns vagy sikeres képviselői közé. A háború előtt publikált a *Korunk*ban, a *Szép szó*ban, a *Magyar csillag*ban. Színházi tevékenysége abban merült ki, hogy az 1920-30-as években vidám színdarabokat jelentetett meg a Rákospalotán kiadott *A mi színházunk* sorozatban. 1945 után ő is az új humorszemlélet meghonosítását szolgálta: volt konferanszié, dolgozott a *Ludas Matyi* című viccújságnál. Dalszövegei, operett átdolgozásai s kötetei (*Ugyanaz viccben,* 1950; *Tréfás kalauz,* 1955; *Nevetni is lehet,* 1959; *Bizisten nem kötekedem*) a szocialista jelen problémáit tematizálták, demonstratívan nem kapcsolódtak a háború előtti humor- és mentalitáshagyományhoz.

Már a librettisták relatíve nagy száma (három) is jelzi, hogy az *Állami áruház* színházi és filmváltozatának elkészítése idején a szövegnek, a kimondásnak nagy fontosságot tulajdonítottak. A kommunista diktatúra és a szocialista realizmus nyelvhez-szöveghez való viszonyát Kulcsár Szabó Ernő az irodalomra vonatkozóan egyszerre jellemezte vak bizalomként és állandó félelemként (Kulcsár Szabó 1994: 17–18).

> Mert a nyelvi kijelentéshez, de a nyelvhez magához is kezdettől fogva igen ellenmondásos volt a pártdoktrína viszonya: minthogy – alapjaiban tisztázatlanul – egyszerre tekintette a nyelvet abszolútnak és viszonylagosnak, eszköznek és önértéknek, csak úgy vélte korlátozni a művészet és a társadalom közti nyelvi-esztétikai kommunikációt, ha felszámolja annak elvi többértelműségét. Az irodalompolitika mintegy három évtizeden keresztül úgy próbálta meg gyakorlatra váltani ezt az esztétikai képtelenséget, hogy a műalkotás jeleit a vágyképszerű „valóságra" vonatkozó kijelentések rendszerének tekintette: valójában tehát egy nem létező realitás jelölés-kényszerében számolta fel azok többértelműségét. Adminisztratív eszközökkel olyan „valóságtükröző" irodalmat kényszerített így ki, melynek nem volt más hivatása, mint kommunista üdvtörténetet kreálni a társadalmi és szellemi nyomorúságból. A nyelvhez, mint általában a realista esztétikáknak, annyiban problémátlan volt a viszonya, hogy nem kételkedett a szó jelentésreveláló funkciójában. Annyiban viszont teljességgel megoldatlan, hogy még ezzel az eszközjellegűen használt nyelvvel szemben sem érezhette magát biztonságban, mert a „magasabb diskurzus" törvényesítése sem tette lehetővé a nyelv uralmi kisajátítását.

► és majd szállítom a témát nekik. Rengeteg témám van. Témaüzletet nyitok. A padlótól a plafonig lesznek a fiókok, mindegyikre rá lesz írva, mi van benne. »Ingadozó középparaszt belép. Ára 20 frt.« »Ingadozó középparaszt nem lép be. Ára 5 frt.« »Konzervatív értelmiségi komplex-brigádot alakít. 30 frt.« »Maszeklány és v.b. titkár szerelme 50 frt.« »Selejtgyártó megtérése 10 frt.« […] Külön helyiséget rendezek be az operett-témáknak. Lesz esztergályos-operett, marós- és gyalus-operett, útkaparó operett." (Gádor 1955: 204.)

Az operett szinkron jelentésteremtő eszközökben való gazdagsága elvileg nem zárja ki azonban, hogy akár a fenti követelményrendszerhez maximálisan alkalmazkodó librettistagárda esetén, a produkció jelentése – a szöveg szándékolt egyértelműsége ellenére – a rendezői, illetve színészi munka által árnyalódjon. Megtörtént-e ez az *Állami áruház* esetében? A filmváltozat rendezője, Gertler Viktor (1901–1969) előéletében elvileg nem volt kizárt a régi hagyomány inspiráló hatása, hisz vidéki színészként kezdte pályáját, majd 1927-től 1933-ig Németországban vágó, zeneszerző, helyettes produkcióvezető volt az UFÁ-nál. Innen Bécsbe, Londonba ment. 1933–1948 között már nyolc filmet forgatott. 1945 után saját filmiskolája volt Budapesten. 1948–1954 között azonban már a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára s a Hunnia filmgyár igazgatója volt, a rendszer híve és támogatottja. Elfogadottságát mutatja, hogy halála évéig szinte minden évben forgathatott egy államilag finanszírozott filmet (*Díszmagyar,* 1949; *Én és a nagyapám,* 1954; *Gázolás,* 1955; *Dollárpapa,* 1958; *Felfelé a lejtőn, Vörös tinta,* 1959; *A Noszty fiú este Tóth Marival,* 1960; *Az aranyember,* 1962; *Egy ember, aki nincs,* 1963; *Özvegy mennyasszonyok,* 1964; *És akkor a pasas,* 1966; *Az utolsó kör,* 1968).

Gertler *Állami áruház*hoz fűződő viszonyáról keveset sikerült kiderítenünk. Zsugán István *Egy rendező életútja – Beszélgetés Gertler Viktorral* (Zsugán 1966: 5–14) című interjújában Gertler a filmoperettet nem sorolja legjobbnak tartott munkái közé, csak annak Szovjetunióbeli sikerére utal („De értek kellemes meglepetések is. Például az *Állami áruház* Szovjetunióbeli sikere." [Zsugán 1966: 11]). Csak a forgatókönyv alakulását nyomon követő levéltári kutatások adhatnak majd választ arra, mennyiben vonatkoztathatók az *Állami áruház*ra az interjú azon mondatai, melyek az írói és a rendezői pozíció időnkénti diszharmóniájára utalnak: „Nem mindig sikerült megtalálnom azt az írópartnert sem, akivel kedvemre való »kamaramuzsikát« játszhattam volna: olykor disszonánsan szólt a »muzsikálásunk«." (Zsugán 1966: 11)

Az elemzésben arra a következtetésre jutottunk, hogy Gertler rendezői törekvései nem opponálják nyíltan a kitalált tradíciót átültetni igyekvő domináns írói attitűdöt, ehelyett csak egyes – a régi hagyományhoz kötődő – vizuális elemek utalnak a rendezés kompromisszumosabb jellegére. De miként a produkció kulturális szigetekként, illetve töredékes pluralista törekvésekként jellemezhető kulturális típusa önmagában is jelzi, a rendezői pozíció az *Állami áruház*ban nem vált szerzőivé, nem hozott létre önálló, a radikális politikai agitációt folyamatosan kommentáló jelsorokat, pozíciója alárendelt maradt.

A szerzői pozíciót vizsgálva feltétlenül utalni kell arra, hogy az *Állami áruház*ban, akárcsak a *Csárdáskirálynő*ben, van egy rejtőzködő szerző is. Hisz a darab egész alakstruktúrájában, a humoros figurák jellemzésében és szövegében, egyes pesti helyszínekre való utalásokban, s koncentráltan a csónakházi jelenetben nyilvánvaló Szilágyi Lászlónak, a harmincas évek népszerű librettistájának, a *Meseáruház*

(zeneszerző: Eisemann Mihály volt) szövegírójának intertextusok sorában megnyilvánuló hatása. E régi tradícióból kölcsönzött elemeket egyetlen kritika konstatálja csak óvatosan és kritikusan: Goda Gábor a *Színház és filmművészet*ben,[22] az intertextus forrását meg sem nevezve. Egyelőre nem tudható, hogy az írógárda egyik tagja (legvalószínűbben Gádor Béla), vagy a rendező emelte-e be ezeket az idézeteket a filmbe. Azonban e rejtőzködő szerzői funkció is csak búvópatakként működött, a rendezés általában csak a humoros mozzanatoknál aktivizálta a *Meseáruház* allúziókat.

A színészi játék (hagyományos komikum *versus* szocialista realizmus) megoszlását már elemeztük, megállapítva a hagyományos komikus játékmód redukált terrénumát. A szocialista realista stílusban játszó munkásfigurák dominanciája mellett, a szüzsé egyes pontjain döntően kisajátított hagyományos komikusi gesztusokkal jelentkező Dániel/Latabár figura sem válhatott tehát szerzőivé.

Összességében megállapítható, hogy az *Állami áruház* szerzőségét a régi operett hagyománytól való elszakadást demonstráló írói attitűd határozta meg. Ennek radikális politikai üzenetét csak óvatosan színezte a rejtőzködő szerzőtől átvett intertextusok sora, a pesti tömegkultúra nosztalgia toposzait kölcsönző vizuális idézetsor, s az időnként feltűnő hagyományos komikusi játékmód. Az *Állami áruház* szerzőségét tehát – az oppozíciók mindhárom szintjén – a kitalált tradíció dominanciája határozta meg.

A szerzői funkció a Csárdáskirálynőben

A *Csárdáskirálynő* adaptáció szerzőgárdájának nagy része vitathatatlanul a régi hagyományt képviselte, annak nemcsak az 1930-as évekre kialakult pesti verzióját, hanem egy korábbi változatot is, nevezetesen a Monarchia operett ezüstkorát. Kálmán Imre a zeneszerző, a Jenbach-Stein librettista páros, valamint az eredeti változat fordítója és a versek magyarítója Gábor Andor (utóbbi akkor még) egyaránt a színházi ipar reprezentánsa volt. Az alábbiakban azt kívánjuk bizonyítani, hogy az 1954-es átdolgozás szerzői: Békeffy István és Kellér Dezső – akik jelentős

[22] „De – hogy csak egyet ragadjunk ki – a strandfürdő ábrázolása egyáltalán nem nyújtja a mai élet valóságos képét. Arról nem beszélek, hogy a strandfürdőn semmi olyan lényeges nem történik, ami az egész jelenetet indokolná, hacsak nem az a kétségtelenül mulatságos jelenet, ahogyan Dániel kartárs legyőzi »gyorsúszásban« vetélytársát. […] Ez a kép, éppen úgy, mint a teljesen élettelen rendezői elképzelés a tetőteraszon – a sokféle új ábrázolását régi, avitt formákkal kísérli megoldani. Arra is gondoltam, hogy talán azért vitte fel Gertler Viktor a szereplők nagy részét a háztetőre, hogy onnan kilátás nyíljék a mi szép Budapestünkre. […] Ez a film abban is próbál újat teremteni s vagy tízszer bemutatja Budapestet, de sajnos mindig csak ugyanarról a helyről, ugyanoda irányítva a felvevőgép lencséjét. […] Helyes tehát a világnak megmutatni a Lánchidat és a többieket, amelyeket mi nem azért mutogatunk filmen, amiért a régi filmek is mutogatták, hanem azért, mert a fasiszták pusztították el és mi építettük fel őket újra." (Goda 1953: 82–85)

dramaturgiai és tónusváltoztatásokat hajtottak végre a Jenbach-Stein-féle szövegkönyvön – sem sorolhatók az *Állami áruház* íróihoz hasonló egyértelműséggel a kitalált hagyományhoz. Valamint azt, hogy a régi tradícióhoz fűződő kötelékeik nagyban behatárolták azon dramaturgiai eszközöket, melyeket az új librettó hatásossá tétele érdekében alkalmaztak.

Békeffy István (1901–1977) a *Csárdáskirálynő* egyik átigazítója már 1945 előtt is közkedvelt színpadi szerző volt. Darabjait általában társszerzővel írta: a *Kozmetikát* 1933-ban, a *Jöjjön elsején*t Stella Adorjánnal 1936-ban, a *Holnap ágyban marad* címűt Stella Adorjánnal 1937-ben, *Az Angol Bank nem fizet* címűt is Stella Adorjánnal 1939-ben. Sikeres operett librettók is fűződnek a nevéhez (*A régi nyár,* 1928, zeneszerző: Lajtai Lajos; *Az okos mama,* 1931, zeneszerző: Lajtai Lajos; *Kadétszerelem,* 1933, Szilágyi Lászlóval, zeneszerző: Gyöngy Pál). Bár Békeffy és Lajtai *Őfelsége frakkja* című operettjét Párizsban az Empire színházban is előadták *Katinka* címmel, s a pesti operett- és vígjátékipar több sikeres képviselőjéhez hasonlóan 1938-ban neki is szerződést kínált Luis B. Mayer a Metro-Goldwyn Mayernél, Békeffy sikerreceptje leginkább a pesti bulváron működött. A helyi közönség elvárásait társszerzőivel (Vadnai László, Lakatos László, Stella Adorján, Jenei Imre, Kellér Dezső) sikerrel szolgálta ki. A zsidótörvények miatt 1943-tól csak álnéven dolgozhatott, a német megszállás idején pedig bujkálnia kellett. A háború után is megmaradt a szórakoztatás közegében, sem a baloldali propagandához, sem az elit-színházi törekvésekhez nem került közel. Kabarékban, magánszínházakban dolgozott, 1946-tól a *Színházi Het*et szerkesztette. Viszonya az egyre erősödő kommunista hatalommal nem volt felhőtlen. Miután színésznő feleségét, Turay Idát (aki az *Állami áruház* filmváltozatában a szubrett-Boriska szerepét alakítja majd) állítólagos jobboldali magatartása, valójában inkább háború előtti sztár-státusza miatt Népbíróság elé állították, s egy évre eltiltották a szereplés-től, Békeffy és felesége 1948-ban Olaszországba költözött. Onnan *Janika* című darabja bemutatásának ígéretével, s annak garantálásával hívták haza őket, hogy ha kérnek, kapnak majd útlevelet. Ezt az ígéretet nem tartották be, a kommunista hatalomátvétel után, 1949 és 1956 között a Békeffy-Turay házaspár nem utazhatott külföldre (Párkány 1989: 81). Békeffy viszonyát a „népi demokráciához" jelzi, hogy mikor egy darabja felújítására 1957-ben először engedték Bécsbe, feleségével együtt 1971-ig nem tért vissza Magyarországra.

Eme életrajzi tényeket feltétlenül figyelembe kell venni, mikor Békeffyt a két hagyományhoz való viszonya szempontjából vizsgáljuk. Jó ha tudjuk, az 1948–1957 közötti időszakban úgy működött közre jó néhány magyar film, zömében szocialista realista komédiák és operettek *(Mágnás Miska, Janika, Dalolva szép az élet, Civil a pályán, Selejt bosszúja)* forgatókönyvének, valamint operettlibrettóknak a megírásában, hogy feleségével együtt tulajdonképpen túsz volt, többször kért és nem kapott útlevelet. Valódi viszonyát a régi operett-hagyomány

eltörléséhez, illetve átpolitizálásához olyan gesztusokból következtethetjük csak ki, hogy 1955-ig rendszeresen látogatta és segítette Fedák Sárit (Párkány 1989: 166), a két háború közötti korszak – 1945 után politikai okokból a színpadtól eltiltott és nyolc hónapra bebörtönzött – primadonna sztárját, s küzdött Fedák soha meg nem valósuló színpadi visszatéréséért.

Hogy az átpolitizált, agitatív könnyű műfaj – melynek oly sikeres variánsait alkotta meg, mint az 1954-es *Csárdáskirálynő* átirat – mennyire nem volt hatással alkotói attitűdjére, azt bizonyítja, hogy 1957-től, tizennyolc éves nyugat-európai tartózkodása alatt végig a háború előtti kimunkált, a tömegkultúra mezőre jellemző szemlélet jegyében dolgozott. A *Der Hund, der Herr Bozzi hiess* című népszerű, sok kiadásban megjelent darabja főszerepét Peter Ustinov játszotta, Münchenben tíz filmje készült Heinz Rühmann-nal. Hazatérve az immár nem sztálinista, a szórakoztatóipari hagyomány agitatív célú átalakításának igényével akkorra lényegében felhagyó Magyarországra, nem kellett már kilépnie e bulvárszínházi közegből. Rökk Marika (Cecília) számára újra átdolgozta a *Csárdáskirálynő*t, televíziós változatot készített a *Bob herceg*ből, majd 1976-ban, a Fővárosi Operettszínházban bemutatták *A kutya, akit Bozzi úrnak hívnak* című musicaljét, melynek zenéjét Fényes Szabolcs, a háború előtti korszak neves operett komponistája szerezte.

Kellér Dezső, a *Csárdáskirálynő* másik átdolgozója szintén a pesti bulvár műfajain iskolázódott. Még Békeffynél is több, e kulturális mezőbe tartozó műfajt művelt a háború előtt. A kitalált hagyományhoz való viszonya bonyolultabb, mint Békeffyé, már csak amiatt is, hogy ő haláláig Magyarországon élt és dolgozott. Személyében is olyan alkotót vizsgálhatunk, akit valamilyen, általunk ismeretlen okból „kiválasztottak" arra, hogy a szocialista operett és kabaré „kitalálásával" kísérletezhessen. (A háború előtti bulvárkultúra sok képviselőjét ugyanis az államosítás után nem engedték többé nyilvánossághoz jutni.)

Kellér Budapesten nőtt fel, rendszeresen látogatta a Városligeti Színkör sikeres előadásokat gúnyoló paródia-komédiáit. Mielőtt operettlibrettókat, illetve dalszövegeket kezdett volna írni, kezdő újságíró-humoristaként olyan műfajokban dolgozott, melyek a mechanikus nyelvi és szüzsé sablonokkal dolgozó pesti tömegkultúra humor eszközrendszerét alkalmazták. Kellér e „kisműfajok" logikáját több évtizedes gyakorlati tapasztalattal ismerte ki. Írta a „Hét humora" rovatot a *Színházi Élet*ben, szállított vicceket *Az Ojság*nak, a *Fidibus*znak.[23] De jól értette e gépies humorpatronokban ugyancsak bővelkedő operettszövegkönyvek hatásmechanizmusát is, hisz Szilágyi Lászlóval, a kor librettó-tömegiparosával

[23] „Naponta átlagban ötven viccet kellett kiizzadnom. Körülbelül ennyi kellett a megélhetéshez… Az volt a munkamódszerem, hogy végiggondoltam a vicces helyzeteket, amelyekbe Kohn bele szokott pottyanni, és azután új megoldást kerestem hozzájuk." (Kellér 1971: 30)

társszerzőségben dolgozott például Ábrahám Pál *3:1 a szerelem javára* című operettjében. A Bethlen téri Színpadon próbálkozott először a konferálással, írt kabaréjeleneteket az Andrássy úti kabaré számára. Jelenetei csattanóját gyakran építette közéleti szereplők szójátékra alkalmas neveire, a miniszterelnököt is célba véve. A kabaréműfaj elismertségére utal, hogy Bethlen „a színészeket gyakran felkérette az Egységes Párt klubestjeire, hogy megnézze a róla szóló tréfákat" (Kellér 1971: 107). Kellér közreműködött a kupléénekesek állandó dalszövegigényének kielégítésében is. A *Csárdáskirálynő* harmadik felvonásának kétértelmű utalásaival kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy a háború előtt dolgozott – még a korszak tömegkultúrájában is alacsony presztízzsel bíró – ún. „disznó kabaré," a Komédia kabaré számára is, ahol a jelenetek, dalok humora a frivol félreérthetőség paneljeire épült. Ezért a műsor ellen a „közszemérem megsértése" miatt gyakran tett feljelentést az ügyeletes rendőr. Kellér így jellemzi dominánsan szórakoztatóipari irányultságát: „a politika csak mint kabarétéma érdekelt, és a világban történő eseményeket is ebből a szemszögből figyeltem" (Kellér 1971: 108). 1931-ben Kellér a Komikusok Kabaréjának igazgatója lett, már itt foglalkoztatta Feleky Kamillt, aki 1954-ben, a *Csárdáskirálynő* Miska főpincéreként a darab sikerének egyik kovácsa lett. 1935-től, a kabarétól távolodva Kellér egyre több operett librettójának vagy dalszövegeinek megírásában működött közre *(Aki mer, az nyer, Csárdás, Hulló falevél, 3:1 a szerelem javára, Csodahajó).* Az operett, mint színpadi termék akkoriban jellemzően kiadók (Bárd és Marton, Nova) irányításával, csapatmunkában készült. Kellér elsősorban a később USA-ba emigráló Görög Lászlóval, illetve Békeffy Istvánnal dolgozott társszerzőségben. A zsidótörvények bevezetése után Kellér is csak álnéven dolgozhatott, s a háború végén munkaszolgálatra is behívták. A húszas-harmincas években aktív színpadi szerzők közül ekkorra már többen (Bús Fekete László, László Miklós, Vadnay László, Görög László) az amerikai film- és szórakoztatóiparban működtek.

1945 után Kellér a Pódium kabaréhoz szerződött konferansziének, fellépett például a sokatmondó *Balra át* címet viselő műsorban. Könyv alakban megjelent konferanszai (Kellér 1967) tanúsága szerint, a baloldali álláspont támogatására nem alkalmazott a régi szórakoztatóipari hagyományt megtagadó eszközöket. Sőt, ambivalens hangolású, de a politikai irányváltásokat figyelembe vevő konferanszaiban kezdettől élt háború előtt kimunkált színházi-ipari eszközkészletével. Memoárja tanúsága szerint a szocialista realista operett-librettók írását Békeffyvel együtt kényszerfeladatként végezte, a sűrűn változó politikai követelményeket ironikus távolságtartással szemlélve.[24] Arra is utal, hogy a „kitalált hagyomány"

[24] „Vidáman nevetgélve, igazán félgőzös tempóval írtunk számos librettót, zenés vígjátékot, átdolgoztunk klasszikus operetteket, egyebek között az azóta is egyfolytában műsoron tartott *Csárdáskirálynő*t, megszültünk egy sereg kabarétréfát, közülük talán elég, ha a Salamonra szabott Pomócsik-ot említem. […] Eleinte, a sematizmus éveiben nem volt könnyű a dolgunk: alkalmazkodni ▸

követelményrendszerét a szerzőkön számon kérő kultúrpolitikusok maguk sem hittek az új forma színpadi életképességében, s a politikai helyzet fordultán hezitálás nélkül megtagadták korábbi esztétikai pozíciójukat.[25] Kellér azonban soha nem fordult szembe a populáris kultúra műfajaival. Nem minősítette zenés színházi nyelvújításnak a szocialista operettet, s a *Csárdáskirálynő*t mindig jelentős darabnak tartotta.[26] Hosszú és sikeres pályáját nem jellemezték tehát ideológiai váltások által motivált radikális szemléletváltások. Szocializációs közegét és a dolgok ambivalens szemléletét soha meg nem tagadva komponálta a régi és a kitalált hagyomány kompromisszumát segítő konferanszait, védte az „öncélú nevetéshez" való jogot.[27] A szerzői funkció meghatározásához fontos annak tudatosítása is, Kellér mennyire alábecsülte saját szerepét a *Csárdáskirálynő* adaptáció sikerében.[28]

▸ a követelményekhez. Például, a *Palotaszálló* című operettben, amely egy beutalt csoport kétheti üdülését foglalta keretbe, az volt a kívánalom, hogy minden szereplőnek legyen valami hibája, amit aztán a harmadik felvonásban levetkőzik. A kedves Gáspár Margit, akinél jobban kevesen értik nálunk a zenés műfajt, mint igazgató sokat segített nekünk. Latyinak, Ajtaynak, Kiss Manyinak sikerült is találnunk egy-egy csúnya polgári csökevényt, de Feleky Kamillkával sehogyan se boldogultunk. Ő Menyus bácsit alakította, egy idős munkást, aki tele volt jósággal, közösségi érzéssel, még üdülés közben sem tudott lemondani a munkáról, hordozgatta magával a szerszámait, és ha felfedezett egy billegő széket vagy asztalt, azonnal nekiállt megreparálni. Hát milyen hibával lehet felruházni egy ilyen szent embert? Találj ki holnapra valamit! – mondta Pistuka, amikor már körmünkre égett a dolog. Törtem a fejemet, de nem jutott eszembe semmi. Másnap mégis azzal mentem be a Zserbóba, hogy megvan a hiba. Legyen Menyus bácsi morfinista, aki a harmadik felvonásban eldobja a fecskendőt, és megfogadja, hogy leszokik a kábítószerről." (Kellér 1986: 40–41)

[25] „Amikor a Dramaturgiai Tanács elé került 54 táján, más szelek fújdogáltak. A Tanács egyik tagja, aki előzőleg mindenkit túlszárnyalt dogmatizmusban, nevetve fordult hozzánk: Mondjátok, gyerekek, minek kellenek egy operettben népnevelők? Katonák, rendőrök? Hagyjátok a politikát a fenébe, tudjátok ti, mi kell a népnek: szerelem és szerelem. Írjátok át, sürgősen! Átírtuk. Amilyen sürgősen csak lehet. Nehogy közben megint valami mást tanácsoljanak." (Kellér 1986: 41–42)

[26] „Kálmán Imre szóban forgó operettjét immár huszonegy éve játsszák nálunk, kis megszakítással, majdnem egyfolytában. Ha úgy kutyafuttában utánaszámolok, ez alatt az idő alatt a fővárosban és vidéken körülbelül hárommillió ember tekintette meg. […] Természetesen ízlés dolga, hogy az operett mint műfaj, tetszik-e valakinek vagy sem, de az vitathatatlan, hogy a *Csárdáskirálynő* a maga műfajában kiválik, és mert hatvan éve át sem vesztett a vonzóerejéből – ugyancsak a maga műfajában már klasszikusnak mondható. Az operettről sokszor mondták már, hogy meghalt, és mégse halt meg, Hiába jött a musical, még a *West Side Story* és a *My fair Lady* sem tudta a *Csárdáskirálynő*t kiszorítani." (Kellér 1976: 141)

[27] „[…] ha valaki olyasmin nevet, ami nem irányul közvetlenül politikai kérdésekre – ez a nevetés helytelen, mert, hogy is mondjam csak… nem a termelés érdekében történik. És sajnos, az ember könnyen belesik abba a hibába, mely velem is többször előfordult, hogy hallottam valamit, amiben nem volt semmi politika, de olyan mulatságos volt, hogy meg kellett szakadni rajta, és én elég meggondolatlanul kezdtem nevetni, ahelyett, hogy előbb megvizsgáltam volna, hogy ez a nevetés mennyiben járul hozzá a termelőszövetkezeti mozgalom fejlesztéshez." (Kellér 1967: 81)

[28] „Igazán édeskevés közöm van a *Csárdáskirálynő*höz, mindenestre kevesebb annál, semhogy azonosíthatnám vele magamat. Ha azt mondom *Csárdáskirálynő,* az elsősorban Kálmán Imre, és utána sokáig senki. Aztán követezik két librettista, Jenbach és Stein, majd rögtön utánuk Gábor Andor, a briliáns versek költője. Az én kapcsolatom a *Csárdáskirálynő*vel mindössze annyi, hogy Békeffy ▸

Álláspontja beleillik a régi hagyomány azon felfogásába, mely – a zeneszerző primátusát elismerve – a librettót prakticistán kezeli, gyakran az adott bemutató, illetve sztár (tehát az előadás kontextus) vagy a tágabb kulturális kontextus aktuális preferenciához igazítja. Másfelől, Kellér e visszafogottsága utalhat a *Csárdáskirálynő*ben jelenlévő rejtőzködő szerzőre is. Gáspár Margit, a Fővárosi Operettszínház – a háború előtt újságíróként, fordítóként, íróként és színpadi szerzőként működő – direktora önéletrajzában (Gáspár 1985) és egy későbbi interjúban[29] is megerősíti ugyanis, hogy az igazgatósága idején bemutatott operettek átszabásának alapötletei tőle származtak. Mivel azonban saját színházában nem kívánt szerzőként szerepelni, az átírás munkáját mindig mások – sok esetben a színházi iparban szakértelmet szerzett szerzők, rendszerint Békeffy és Kellér – végezték.[30] A *Színház* című folyóiratban megjelent interjúban a *Csárdáskirálynő*ről is úgy nyilatkozik, hogy az egyes szerepek kibővítésének ötlete is tőle származik, Kellérék „csak" a formába öntést végezték.[31] E rejtőzködő szerzői pozíció előadás-egészre gyakorolt hatásának következményeit végiggondolva érthetőbbé válik Kellér távolságtartása e mégoly sikeres átdolgozástól, s a hazai és nemzetközi babérokat arató előadástól. Hisz annak egyes kritikai mozzanatai nagy valószínűséggel távol álltak esztétikai elveitől. A szándékosan antipatikusra maszkírozott Bónit játszó Ráthonyi visszaemlékezésében tudósít is arról, hogy Kellér és Békeffy nem értett egyet az előadásnak ezzel a – valószínűleg a rejtőzködő szerző és a rendező által inspirált – tendenciájával.[32] Ezt igazolja az a Békeffy által megfogalmazott óva-

► István társaságában közreműködtem az új változat létrehozásában, amikor is Cecília főhercegnő és Miska főpincér szerepének beiktatásával kibővítettük az operett cselekményét." (Kellér 1976: 138)

[29] Virágkor tövisekkel – Beszélgetés Gáspár Margittal. *Színház,* XXXII. évfolyam, 8. szám, 1999. augusztus.

[30] „Reggeltől estig zenés-vígjáték-szinopszisokat és operett átdolgozási terveket gyártottam a színházhoz édesgetett szerzők számára. […] Saját »életművemben« soha össze nem foltozható szakadás az évtized, amikor új stílusú műsort kellett kitalálni egy nulláról induló színház részére. […] Az úgynevezett klasszikus operettek szövege előadhatatlanul bugyuta a maga eredeti formájában." (Gáspár 1985: 114)

[31] „Tudja, ez nem csak a *Szelistyei*nél volt így. A *Luxemburg grófjá*ban, a *Csárdáskirálynő*ben is mindent, a felépítést, az ötleteket, az egész szinopszist én készítettem. Békeffy és Kellér istenien írták meg, de a váz az enyém volt. És miután elmentem a színháztól, ezek az előadások még több ezerszer mentek, de én azután sem kaptam semmit, és nem is kértem: kínos is lett volna. […] Azt hogy Cecília figurája nincs benne az eredetiben, és én találtam ki, azt tudja. Az eredetiben a Miska is csak egy egészen kis szerep. Az volt mögötte, hogy úgy gondoltam, a Cilinek kellene egy partner és a Békeffy ötlete volt, hogy erre egy pincér lenne a legalkalmasabb. Akkor én kitaláltam a kapcsolatot, ők pedig megírták, igazán remekül." (Venczel 1999: 20, 45)

[32] „Valaki kitalálta, hogy voltaképpen Bóni gróf »ellenség«, egy letűnt, henye úriosztály képviselője, akit egy kicsit unszimpatikussá kell tenni. Rám tettek egy simáranyalt vöröses, középen elválasztott parókát (sajnos a premiert is ebben kellett játszanom) és ilyen instrukciókat kaptam: »Meg kell játszanod az osztályellenséget, ne nevessenek rajtad, hanem örvendezzenek azon, hogy pórul jársz« stb. Ugyanakkor Békeffy és Kellér kétségbeesve nézték, milyen irányba megy a figurám, de ők nem ►

tos, de eltökélt elhatárolódás a „kitalált tradíciótól," amit egy a *Csárdáskirálynő* bemutatóját követő, az Operettszínházban rendezett vitán fogalmazott meg. Bár ez már nem a diktatúra legfélelmetesebb időszaka volt, mégis elismerésre méltó az az udvarias határozottság, mellyel Békeffy megkérdőjelezi az új, transzferált operett ideológia alapértékeit.[33]

Előéletük és szocialista korszakbeli pályájuk néhány vonását megismerve elmondhatjuk tehát, hogy Békeffy és Kellér szerzői pozíciója meghatározó volt ugyan az előadás sikerében, de nem jelentette sem a régi, sem a kitalált hagyomány kritikátlan felvállalását. Mi több, az általuk – elsősorban kabaréelemekből – komponált polifon szöveg, intertextuális utalásai segítségével, helyenként feleselt is a rendező és a rejtőzködő szerző (az igazgatónő) által nyomatékosított ideológiai tendenciával. Az elemzés és a befogadás adatai egyaránt azt mutatják, hogy a Békeffy–Kellér páros által közvetített ambivalencia, bulvárszínházi eszközökbe rejtett passzív rezisztencia hatékony jelentésteremtő eszközként működött az előadásban.

A *Csárdáskirálynő* rendezői pozíciójára térve fontos hangsúlyoznunk, hogy Szinetár Miklós mindössze huszonkét éves volt, mikor főiskolát frissen végzett rendezőként irányította a régi hagyomány sztárjait. Azt feltételezhetnénk, hogy nehezen talált hangot velük. Hisz a színház igazgatónője, a rejtőzködő szerző – agitatív célú reformszándékai ellenére – annak a pesti szórakoztatóipari kultúrának volt a neveltje, amelyet áthangolni kívánt. Szinetár viszont már a szocialista realizmus követelményrendszerében szocializálódott. A *Kalandjaim. Szubjektív dokumentumok* című kötetében publikált dokumentumokból is világos, hogy elkötelezett kommunistaként került a színművészeti főiskolára, ahol bekapcsolódott az ifjúsági mozgalomba, a tanulmányi versenybe, a vidéki kultúrmunkába. Ebben az értelemben tipikus reprezentánsa volt a kor követelményrendszere szerint nevelt új értelmiséginek. Elkötelezettsége nélkül nem is tölthette volna be az ez idő tájt ideológiai megbízhatóságot is feltételező rendezői funkciót. Mikor a zenés színház műfajaival szimpatizálva elfogadta a Fővárosi Operettszínház ajánlatát, a régi magyar operett hagyománnyal is kapcsolatba került. Viszonya e markáns tradícióhoz – a *Csárdáskirálynő* tanúsága szerint – ambivalens volt, rendezői törekvései

▸ tudták, hogy én a szerep effajta felfogásával éppen úgy nem értek egyet, mint ők, viszont ha már színpadon vagyok, úgy kell játszanom, ahogy azt az »illetékesek« jónak látják." (Ráthonyi 1984: II./326)

[33] „Néha olyan érzésem van, hogy az operettszínház valóban egy kicsit idegenkedve taszítja el magától mindazt, ami operettszerű. Ez nem helyes. Kissé felszabadultabban és bátrabban: operettet kell játszani. Nem minden operett a zenés népi drámából fejlődik, nem minden operett hangulatot lehet az operett történelemből levezetni. Egy kicsit mesének is kell tekinteni az operettet, vagyis az operettnek saját költészete, bája, könnyűsége van. Az érzelmek mélysége is más az operettben, nem olyan, egészen más, mint a drámában. Az operett-érzelem is szívből jön és szívhez szól, de mégis kevésbé mély. Az az érzésem, hogy ezekben a hangulatokban is a zene a döntő." (*Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én. Színházművészeti írások.* Budapest, 1955, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség. 37.)

nem annak teátrális eszközökkel való hiteltelenítésére irányultak. Mi több, memoárja szerint azért választotta az Operettszínházat, mert viszolygott a korabeli prózai előadások Sztanyiszlavszkij-rendszerre hivatkozó földhöz ragadt szocialista realizmusától. Az operett műfaj „fantasztikuma" a korabeli lehetőségek közt némi rendezői szabadságot ígért számára.[34] Ahogy a rendezés elemzése is bizonyította, a librettót, s a specifikus játékstílust nem kívánta egyértelműen a szocialista realizmus uralma alá rendelni. Ehelyett – a jelenetek hangolásának váltakoztatásával – finoman a baloldali értékek felé terelő, de nem zárt és nem egyértelmű színpadi világot teremtett. Rendezői pozíciója távol állt ugyan a régi hagyomány színpadmesteri szerepétől, de nem merült ki a sematizmus eszközrendszerének alkalmazásában sem. Inkább egy „rendezői színházi"-ként, illetve „zenés színházi"-ként egyaránt aposztrofálható intellektuális pozícióból igyekezett kontextualizálni a *Csárdáskirálynő* játékhagyományához tartozó nosztalgia elemeket. Operetthez való alkotói viszonya megelőlegezte azt a tömegkultúra-elitkultúra szembenállást, és *ab ovo* minőségi különbségét tagadó, Magyarországon a hetvenes-nyolcvanas években kifejlődő irányzatot, mely az operett formát alkalmasnak tartotta egy összetett, nem konvencionális rendezői világkép közvetítésére. Szinetár szemléletének ambivalenciáját a *Csárdáskirálynő* esetében már a kortársak némelyike is konstatálta.[35] A *Csárdáskirálynő*ben tehát leginkább a rendezői funkció vált szerzőivé, amennyiben teret engedett a stilizált és polifon játékmódnak, s az azt képviselő művészeknek: hol a koncepcióba való belesimulásra, hol burkolt szembenállásra sarkallva őket. (Honthy, Feleky, Ráthonyi tagadhatatlan szerzői pozícióját már elemeztük a játékstílust vizsgáló részben.)

A *Csárdáskirálynő* előadás máig konstatálható színpadi ereje tehát abból fakad, hogy a rendezés – bár eszközeivel kontextualizálta – mindazonáltal érvényesülni hagyta az adaptátori és a színészi „szerzői pozíciót" is. S e nyitott forma révén keletkező sokszólamúságba a közönség is bekapcsolódhatott, a befogadás során aktivizálva kulturális emlékezetében őrzött operett kódjait.

[34] „A Sztanyiszlavszkij-rendszer szerintem máig az egyik legzseniálisabb létező színházi rendszer, de mint minden, ami abszolút és egyedül járható út akar lenni, elzüllik, mert bekövetkezik a kanonizálás, jön a dogmatizmus. Hát én ezt a kötelező és biblikus Sztanyiszavszkij-rendszert nagyon nem szerettem. Az operett viszont bizonyos értelemben a szabadság birodalma volt, ahol valószerűtlen dolgokat is lehetett csinálni. Ahol már maga a műfaj alaphelyzete irreális, hiszen a színpadon a szereplő beszél, aztán elkezd énekelni, aztán táncol, hát ez már maga elszakadás attól a kötelező, nyögvenyelős, izzadós realizmustól, ami akkor mindenütt a prózai színházakban virágzott." (Szinetár 1988: 357)

[35] „Ez a világ, amit a *Csárdáskirálynő* elevenít meg, ha jobban a mélyére nézünk, teli van elvágyódással és elmúlással. […] Nem is tetszett mindenkinek ez a tónusváltás. Volt, aki azt mondta: – Na, jól elszúrtad ezt a Broadway darabot." (Szinetár 1988: 132)

MELLÉKLETEK

I. Jelenetfelosztás: Állami áruház

1. jelenet: A munkába igyekvő Dánielt a rendőr megbünteti a közlekedési szabályok megszegéséért. A primadonna (Ilonka) és a bonviván (Kocsis) ismeretlenül összevitatkozik a zsúfolt autóbuszon.
2. jelenet: Kocsis, az egykori munkás, a pártiskolából visszatér egykori munkahelyére az Állami áruházba. A munkások lelkesen fogadják.
3. jelenet: Dancs, az áruház polgári származású igazgatója panaszkodik barátjának, hogy az új hatalom nem méltányolja eléggé alkalmazkodását. Dancs a pártiskoláról visszatérő Kocsisnak irodai munkát ajánl, de Kocsis „visszamegy" eladónak. Az igazgató kárhoztatja az idős könyvelőt, Glauziuszt „fejlődésképtelensége" miatt.
4. jelenet: Dániel a munkaverseny megnyerésére sarkallja az osztályán dolgozó Kocsist. Boriska, a csinos kiszolgálónő kezéért Dániel az előkelősködő Klinkóval verseng. Dániel dicsekedve bemutatja Boriskának, hogy bármit rá tud sózni a vevőre. Kocsis elégedetlen az áruház által gyártott „anyagtakarékos" öltönyökkel és ruhákkal, de Dániel szerint az eladó feladata csak az, hogy mindent kiárusítson. A kritizált ruhákat tervező Ilonka újra összevész Kocsissal.
5. jelenet: Az áruház Duna-parti csónakházában együtt szórakoznak a dolgozók. Kocsis és Ilonka találkozása, komikus úszóverseny a Boriska kezéért vetélkedő Dániel és Klinkó között. Az áruházi kollektíva a boldogságról énekel.
6. jelenet: Kocsis egyetért a ruhákat kritizáló munkás vevővel. A munkaversenyt a férfikonfekció-osztály eladói nyerik.
7. jelenet: Kocsis a műhelyben reklamál a hibás ruhák miatt, de csak egyetlen munkás ért vele egyet, akit Kocsis véleménye vállalására, a jó ügyért vívott harcra biztat. Kocsis szerint a rossz ruhákért az egész áruház felelős.
8. jelenet: Dancs igazgató megfenyegeti a reklamáló Kocsist, aki szerint a selejtes holmik eladása a dolgozók megkárosítása.
9. jelenet: Kultúrműsor a tetőn. Az elbocsátással fenyegetett Kocsis nem tud énekelni. Ilonka vigasztalja, de egyben kritizálja is, állandó konfliktusai miatt. Klinkó is be akar kerülni a kultúrcsoportba, de próbaéneklése után Dániel nem veszi fel. Ilonka és Kocsis romantikus dalt énekel a szép városról, Budapestről.
10. jelenet: Kocsis hazakíséri Ilonkát.
11. jelenet: Egy fiatal rendőr felesége számára kabátot akar venni, de az árat túl magasnak találja. Miközben tanácskoznak, egy minisztériumi elvtársnő érkezik Dancs igazgatóval és ő is fel akarja próbálni a félretett kabátot. Kocsis nem adja oda, mivel azt már kiválasztotta a munkáslány. Az igazgató újra leszidja Kocsist, aki azzal védekezik: megszűnt a protekció.

12. jelenet: Kocsist behívják a minisztériumba, kollégái izgulnak érte, nem tudják mi lesz az örökké akadékoskodó munkás sorsa.
13. jelenet: Kocsis hazaérkezve közli anyjával, hogy kinevezték az áruház igazgatójává.
14. jelenet: Dancs, a korábbi igazgató félve érdeklődik, hogy mi lesz az elrontott „anyagtakarékos" ruhákkal. Kocsis a szabásszal megbeszéli kijavításukat. Dancs és titkárnője Kocsis kinevezése ellen háborog.
15. jelenet: Dániel nyáron erőszakosan bundát és hócsizmát ad el egy vevőnek. Kocsis leszidja Dánielt, szerinte a dolgozónak csak „minőséget" lehet eladni. Dániel figyelmezteti Kocsist, hogy mióta igazgató, elhanyagolja Ilonkát.
16. jelenet: Kocsis igazgató beszélgetése az idős, fásult könyvelővel. Meggyőzi, hogy szükség van szaktudására és felkéri, hogy vegyen részt a munkások felvilágosításában. Glauziusz ötletekkel szolgál a munka olcsóbbá, s a forgalom nagyobbá tételére.
17. jelenet: Ilonka hasztalan várja a randevúra az este is dolgozó Kocsist.
18. jelenet: Glauziusz Kocsis irodájából telefonon beszél családjával.
19. jelenet: Kocsis névtelen levélben hívja randevúra Ilonkát.
20. jelenet: Glauziusz altatódalt énekel unokájának a szép és boldog jövőről.
21. jelenet: Kocsistól a randevú helyszínén egy francia lány kér információt. Ilonka félreérti a helyzetet, de a félreértés tisztázódik, kibékülnek.
22. jelenet: Boriska kedvéért Dániel kirándul a budai hegyekbe. Ott szerelmet vall Boriskának, aki arra kéri, informálja döntésükről Klinkót.
23. jelenet: Budapesti látkép előtt Kocsis is megkéri Ilonka kezét. A szép városról, a boldog életről énekelnek.
24. jelenet: Dancsot barátja figyelmezteti az amerikai rádió hírére, miszerint bevonják a százforintos bankjegyeket, el kell tehát költeni felhalmozott pénzüket. Dancs mozgósítja reakciós rokonait a felvásárlásra.
25. jelenet: A városban terjed a felvásárlási láz, de a munkások nem ülnek fel a rémhírnek.
26. jelenet: Feketézők készülnek az áruhalmozásra.
27. jelenet: A vevők megrohanják az áruházat, de Kocsis bízik a szocialista termelésben, nem csukatja be az áruházat, ahogy Dancs tanácsolja, mivel le akarja szerelni a reakció támadását. Dániel engedélyt kér, hogy a pincében lévő ócskaságokat is eladhassa a szocialista termelésben nem bízóknak. Kocsis hozzájárul, mert szerinte most nem a munkások vásárolnak, hanem az úri alvilág.
28. jelenet: Dániel eladási bravúrjai, az úri közönség vásárol. De a munkások nem ülnek fel az amerikai propagandának, mert Kocsis meggyőzi őket.
29. jelenet: Ilonka Danccsal ért egyet s nem Kocsissal, aki szerinte eladja az árukészletet. Újra összevesznek, Ilonka ki akar lépni az áruházból.
30. jelenet: A Kocsis és Dancs közötti konfliktus kiéleződése, osztálykülönbségük nyilvánvalóvá válása. Dancs megint feljelenti Kocsist a minisztériumban.

31. jelenet: Kocsis a felvásárlási pánik erősödése ellenére sem engedi becsukatni az áruházat, bízik az új áru érkezésében. Dániel kifigyeli, hogy Dancs megbízásából az egyik eladó a feketézőknek rejt el árut. Felháborodottan leleplezi, és Kocsis elé viszi. A feketézőt majdnem elsöpri a népharag.
32. jelenet: Dániel az összes ócskaságot eladja a feketézőknek.
33. jelenet: A káosz kitörése előtt megjelennek az új árut szállító autók, melyek érkezését Kocsis, Dániel és Glauziusz örömmel üdvözli. Dancs konstatálja vereségét.
34. jelenet: A munkásnők, akik felültek a pletykának, dühösek, akárcsak az úri osztály képviselői.
35. jelenet: Dancs lakása tele van felhalmozott áruval, összes pénzét elvásárolta.
36. jelenet: Az áruházban a minisztérium képviselője jutalmakat ad át.
37. jelenet: A csalódott feketézők veszekednek, miközben már jönnek letartóztatni őket. A rádió hírül adja, hogy Dancsot is letartóztatták.
38. jelenet: Kitüntetik Glauziuszt és Dánielt. Dániel megjutalmazása után boldogságát hangoztatja.
39. jelenet: Az ünnepi műsorra Ilonka nem jön el, de a dal hangjaira mégis csatlakozik Kocsishoz. Kocsis megbocsát Ilonának, de annak el kell ismernie hibáját. Mindenki a boldogságról énekel.

1. TÁBLÁZAT Állami áruház (+ hagyományos komikus játéknyelv, – kisajátított hagyományos komikus játéknyelv)

Jelenet	Régi tradíció		Kitalált tradíció	
	Játékelemek	A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Diszkurzív **tematikus elemek**, intrika elemei	Rendezés
1.	Dániel+: a komikus szabályt tör		**A hatalom irányít és büntet** Szerelmi szál (Kocsis, Ilonka) indulása	Ideotextuális Dániel: ironikus identifikáció
2.			**Pozitív hős népszerűsége**	Ideotextuális Kocsis: admiratív identifikáció
3.			**Pozitív hős gyakorlati munkát választ** Munkáskáder (Kocsis) és polgári igazgató (Dancs) ellentéte nem manifesztálódik	Ideotextuális Dancs: distancia

Jelenet	Régi tradíció		Kitalált tradíció	
	Játékelemek	A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Diszkurzív **tematikus elemek**, intrika elemei	Rendezés
4.	Dániel⁺ (poén, gesztuskomikum) és Klinkó rivalizálása Boriskáért. Eladási verseny. Szubrett-komikus szerelemi szál	Dániel: ironikus identifikáció	**Minőség, olcsó ár!** (Állami áruház reklámszöveg) Pozitív hős (Kocsis) kritizálja a vevőn való takarékoskodást. Bonviván és primadonna konfliktus	Ideotextuális
5.	Dániel⁺: poén, geg, gesztus humor, komikus úszóverseny Boriska⁺	Intertextuális Csónakházi jelenet: allúziók a *Meseáruház* című operettre. Dal: admiratív identifikáció	**Közösségi sport** Kocsis és Ilonka közötti szerelem fejlődése	Üdülőn vörös csillag
6.	Dániel⁺: geg – komikus önkritika		**Munkaverseny**	Ideotextuális Politikus szobra az áruházban
7.			Kocsis a polgári igazgatóval való szembenállásra biztatja a munkásokat	Ideotextuális Kommunista jelképek (Lenin, Sztálin képei, jelszavak az áruházban)
8.			**Osztályharc élesedése** Dancs támadása a pozitív hős ellen	Ideotextuális Kocsis köpenyén vörös csillag Dancs: distancia
9.	Dániel⁻: paródia, geg Klinkó ellen	Intertextuális Város, fény, szerelem, Budapest, boldogság azonosítása – Szerelmi duó	**Közösségi kulturális aktivitás** Pozitív hős és szerelme a kultúrcsoportban énekel	
10.		Autotextuális		
11.			**Harc a protekció ellen** Dancs és Kocsis közti osztálykonfliktus élesedése	Ideotextuális Dancs: distancia Minisztérium képviselője iránt: együtt-érző identifikáció
12.			**Központi irányítás** A pozitív hős sorsáról a minisztérium dönt	Ideotextuális Az áruház csomagolópapírján vörös csillag.

Jelenet	Régi tradíció		Kitalált tradíció	
	Játékelemek	A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Diszkurzív **tematikus elemek**, intrika elemei	Rendezés
13.			**Elitcsere** A pozitív hőst kinevezik igazgatónak	Ideotextuális A pozitív hős puritán lakása
14.			Kocsis nem áll boszszút egykori főnökén, de az Kocsis bukására számit	Ideotextuális Kocsis szobájában Sztálin kép. Dancs: distancia
15.	Dániel⁻: bundaeladási támadás a vevő ellen		**Minőséget a dolgozóknak!** (Állami áruház reklámszöveg) A pozitív hős átneveli a régi szakembert	Ideotextuális Dániel: ironikus identifikáció Kocsis: együttérző identifikáció Irodában politikusok arcképei
16.			**Új nemzedéki és új szövetségi politika** Pozitív hős igényli az értelmiségi szakember segítségét	Ideotextuális Dániel, Glauziusz: együttérző identifikáció Irodában politikusok képei
17.		Autotextuális Kocsis, Ilonka: szerelmi konfliktus		
18.	Glauziusz: telefonbeszélgetése unokájával (poén)	Autotextuális		
19.		Autotextuális Kocsis, Ilonka szerelmi konfliktus – Kocsis elkésik a randevúról		
20.			**Az ifjúság boldog jövője** Glauziusz altató dala	Ideotextuális Glauziusz: együttérző identifikáció
21.		Autextuális Szerelmi félreértés tisztázódása, Pest motívum (Margitsziget)	**Külföldivel szembeni távolságtartás**	Gyermek a kommunista ifjúsági szervezet egyenruhájában
22.	Kirándulás Dániel⁺: geg, komikus leánykérés, gesztus komikum	Intertextuális Budai hegy, kirándulás, látkép		

Jelenet	Régi tradíció		Kitalált tradíció	
	Játékelemek	A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Diszkurzív **tematikus elemek**, intrika elemei	Rendezés
23.		Intertextuális Kocsis és Ilonka dala Budapestről (látkép, Duna part)	*Új élet, boldogság és Budapest azonosítása:* Budapest motívum kisajátítása	Felszabadulás emlékmű a háttérben
24.			**Külföldi (amerikai) rémhírterjesztés** Reakciós igazgató lelepleződése	Ideotextuális Reakciós igazgató „polgári" attribútumai: *Life* magazin, elegáns lakás, házikabát
25.			Munkás és reakciós szereplőcsoportok elkülönülése: a reakciósok bedőlnek a rémhírnek	Ideotextuális
26.			**Feketézés** A reakciósok felvásárolnak	Ideotextuális
27.			Kocsis *megingathatatlan hite a kommunizmusban* Pozitív hős versus Dancs: osztálykonfliktus kiéleződése	Ideotextuális Munkások: admiratív identifikáció Reakciósok: distancia
28.	Dániel⁻: eladási bravúrok, poénok a „reakció ellen"		**Eladási konfliktus mint osztályharc** Pozitív hős meggyőzi a munkásokat	Ideotextuális
29.			Ilonka újabb konfliktusa Kocsissal. Glauziusz kiáll Kocsis mellett	Ideotextuális A műhely falán termelési jelszavak és vörös csillag
30.			Régi és új közötti választás elkerülhetetlensége Dancs másodszor is feljelenti Kocsist	Ideotextuális

Jelenet	Régi tradíció		Kitalált tradíció	
	Játékelemek	A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Diszkurzív **tematikus elemek**, intrika elemei	Rendezés
31.			**Reakció, feketézés, protekció összekapcsolása a rendszer elleni szervezkedéssel** Dániel demonstratíven kiáll a pozitív hős által képviselt eszme mellett, leleplezi a feketézőt	Ideotextuális Reakciós és haladó társadalmi csoportok elkülönülése: Dániel és Glauziusz a munkások között
32.	Dániel⁻: komikus eladói teljesítmény a kulák ellen	Autotextuális		
33.			**A szocialista termelés ereje** Pozitív hős hűsége kifizetődik: haladók győznek, reakciósok vesztenek, új áru érkezik	Ideotextuális Katartikus identifikáció Kocsis, Dániel és Glauziusz szovjet típusú csókja
34.	Dániel⁻: poén a reakciós hisztéria ellen		A mondanivaló verbális kifejtése	Ideotextuális
35.			Dancs és a reakció elkerülhetetlen veresége és büntetése	Ideotextuális
36.			A hatalom megjutalmazza a neki hűségeseket	Ideotextuális Zászlók, szobrok: a személyi kultusz tárgyai explicit, kiemelt helyzetben
37.			**Áruhalmozás mint bűntény** A hatalom kiiktatja a „reakciósokat": a feketézők letartóztatása	Ideotextuális
38.	Dániel⁻	A csokornyakkendős Dániel a kommunista jelképek hátterében: „Én most olyan boldog vagyok"	Kispolgárság és munkásság összefogása. Dániel **jutalmazása**. Dániel boldogságát deklarálja az új hatalmi jelképek gyűrűjében	Ideotextuális Katartikus identifikáció Dániel, Glaziusz

Jelenet	Régi tradíció		Kitalált tradíció	
	Játékelemek	A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Diszkurzív **tematikus elemek**, intrika elemei	Rendezés
39.		Intertextuális „Igaz boldogság, ami vár itt rád." *Happy end* és esti panoráma	**Kultúrműsor** Pozitív hős-igazgató együtt énekel munkásaival, megbocsát ideológiailag megtévedt szerelmének, ha az elfogadja ideológiai álláspontját	Ideotextuális Háttérben dekoráció

II. Jelenetfelosztás: Csárdáskirálynő

I. felvonás

1. jelenet: Az ünnepelt pesti sanzonett, Szilvia búcsúfellépését tartja az orfeumban párizsi utazása előtt. (dal)
2. jelenet: A vendégek – a Szilviába szerelmes – Edvin herceg és barátja, Bóni gróf párbajáról beszélnek. Bóni retteg a párbajtól. A veterán orfeumvendég, Feri bácsi sem akarja, hogy Bóni legjobb barátjával párbajozzon. A Párizsba készülő Szilviáról Feri bácsinak eszébe jut egykori sanzonett szerelme, Cecília, aki hajdan szintén elhagyta a pesti orfeumot. A vendégek az orfeumbeli lányokról énekelnek.
3. jelenet: Miska pincér fogadja az érkező Edvin herceget. Protekciót kér, lakáj akar lenni a bécsi palotában, mert kiöregedett a szeparépincérségből. Visszakéri a pénzt, amit a fiatal hercegnek kölcsönzött.
4. jelenet: Bóni és Edvin kibékülnek. Bóni átadja a hercegnek anyja táviratát, melyben az a sanzonett elhagyására és Bécsbe utazásra kéri.
5. jelenet: Szilvia és a herceg az elválásról vitázik. Az érzelmes jelenetet Bóni komikus visszatérései idegenítik el. Szilvia dala arról szól, nem akarja, hogy a herceg áldozatot hozzon a vele kötendő házassággal.
6. jelenet: Miska pincér számba veszi az orfeumi lányokról éneklő Bóni szerelmeit.
7. jelenet: Egy bécsi tábornok kíséretében megérkezik az orfeumba Edvin anyja, a hercegnő, aki valójában Cecília, Feri bácsi egykori szerelme, a pesti sanzonett. Titokban, örömmel fedezi fel az orfeumot, sikerei színhelyét. Első mondata: „Hát újra itt vagyok!"
8. jelenet: Miska először nem ismeri fel az előkelő hölgyben az egykori sanzonettet. A tábornok távozása után ráismernek egymásra. Cecília azonban Miska előtt is titokban tartja, hogy hercegnő, s hogy a fiáért, Edvinért jött. Miska biztosítja

Cecíliát, hogy az orfeumban senki sem felejtette el. Mint egykor, Cecília beül az egyes szeparéba.

9. jelenet: Az elutazás mellett döntő, szomorú Szilvia tiszteletére szervezett búcsúvacsorára készülnek. Edvin nem akarja, hogy szerelme elutazzon. Szilvia dala a nőben rejlő „veszélyekről" szól.
10. jelenet: Miska felfedi Feri számára Cecíliát a szeparéban. Cecília kiköti, hogy a jelenről ne, csak a múltról beszéljenek. Kedvenc dalának éneklése közben meg is esketi Ferit és Miskát, hogy ha ezután bármilyen körülmények között találkoznak: „Nem tudjátok, hogy ki vagyok, de főleg, hogy ki voltam."
11. jelenet: A hercegnő le akarja beszélni fiát a sanzonettel való házasságról. Megkérdőjelezi, hogy egy sanzonett „derék, tisztességes lány" lenne. Figyelmezteti Edvint hogy korábban már eljegyezte unokatestvérét, az előkelő Stázit.
12. jelenet: Mivel a hercegnő nem tudta fiát lebeszélni szándékáról így a tábornok katonai behívóval kényszeríti Edvint haza. Cecília Edvin eljegyzésére szóló meghívót ad át Bóninak.
13. jelenet: Edvin bemutatja Szilviát anyjának. A hercegné helyesli, hogy Szilvia Párizsba szerződik. Fél órát ad, hogy a fiatalok elbúcsúzzanak. Miska a fizetésnél döbbenten konstatálja, hogy az egykori sanzonett ma hercegnő.
14. jelenet: Edvin kötelezvényt ír alá, hogy nyolc héten belül feleségül veszi Szilviát. Lakodalom az orfeumban. Bóni féltékeny. A szárnysegéd megjelenik s Edvinnek Bécsbe kell utaznia. Előtte Szilvia megígéri, hogy nem utazik el.
15. jelenet: Bóni elmondja Szilviának, hogy Edvinnek menyasszonya van Bécsben. Szilvia ennek hatására kétségbeesve mégis elutazik Párizsba, miután Bóni megmutatja neki Edvin eljegyzési meghívóját.
16. jelenet: Miska és Feri bácsi olyan akváriumhoz hasonlítják az orfeumot, amiben emlékek úszkálnak.

II. felvonás

1. jelenet: Bál a bécsi hercegi palotában. Miska, lakájként botladozva jelenti be a látogatóba érkező főherceget, akit a hercegnő ütődött férje fogad. A főherceg is nevetséges figura, nem reagál a herceg sértő szótévesztéseire. Miska udvariatlanul viselkedik előkelő vendégeivel. Edvin kibékült Stázival, eljegyzést terveznek. Az öreg herceg reménytelenül feledékeny.
2. jelenet: Edvin kibékül Stázival, eljegyzést terveznek. Az öreg herceg reménytelenül feledékeny.
3. jelenet: Cecília kritizálja Miska lakáji munkáját, utána együtt nosztalgiáznak, dalolnak a szerelem, a csók erejéről.
4. jelenet: Gyerekkori barátságukra hivatkozva Stázi őszinteséget kér Edvintől Szilviával való kapcsolatáról. Edvin tagadja, hogy most is szerelmes lenne Szilviába, de a lakáj beárulja, hogy naponta táviratokat küld neki Párizsba.

5. jelenet: Miska botránytól tart, de azért bevezeti az estélyre Bónit, a Bóni apjának kinevezett Ferit és a Bóni feleségének kinevezett Szilviát, akik Edvin eljegyzésére érkeztek.
6. jelenet: Az öreg herceg nem jön rá, hogy Feri nem Bóni apja. Edvin megrökönyödik, hogy Szilviát Bóni feleségeként látja viszont.
7. jelenet: Feri nem tudja, hogy Edvin anyja és Cecília ugyanaz a személy, így elfecsegi neki az Edvin és Szilvia összeházasítására szőtt terveket, s hogy Szilvia Bóni feleségének adta ki magát. Az érkező Miska feltárja Ferinek, hogy terveit épp annak árulta el, akit át akart ejteni.
8. jelenet: Miska és Feri új, a fiatalok szerelmét segítő terven gondolkodnak, Cecíliát most múltjával akarják megzsarolni. Stázit, Edvin menyasszonyát pedig össze akarják hozni Bónival.
9. jelenet: Szilvia és Edvin még szeretik egymást, de Edvin nem vehet el sanzonettet. Szilvia vágya hogy Edvin otthagyja érte „világát", de erre Edvin még nem hajlandó.
10. jelenet: Miska összehozza Bónit és Stázit
11. jelenet: A komikusan lassan mozgó főherceg el akarja csábítani Szilviát. Miska ingerülten szolgálja ki.
12. jelenet: Edvin és Szilvia kibékülnek.
13. jelenet: Bóni újra leleplezi Edvint Szilviának, szerinte csak azért venné el, mert már nem sanzonett, hanem elvált grófné. Megjelenik a hercegnő, aki Bónit és Szilviát házasságukról faggatja, miközben tudja, hogy valójában nem házasok.
14. jelenet: A hercegné megszégyeníti Szilviát, pénzt ajánl neki, hogy hagyja el Edvint.
15. jelenet: Miska, az előző jelenet tanúja, kifejti, hogy Cecília hercegnő nem azonos az egykori segítőkész sanzonettel, szívtelen, gonosz teremtés. Bejelenti, hogy kilép. Feri emlékezteti Cecíliát, hogy egykor ő is sanzonett volt, de az egy robogó vonat utasaként definiálja magát. Elmeséli, hogy házasságok során jutott a hercegnői státuszba, s hogy udvarhölgy szeretne lenni.
16. jelenet: Szilvia távozni akar, de Edvin és Stázi eljegyzésének hírére marad. Edvin kijelenti, hogy a Bóni feleségének hitt Szilviát szereti, Bóni pedig megvallja szerelmét Stázinak. A hercegné leleplezi, hogy Bóni és Szilvia sosem voltak házasok, a herceg egyre durvábban beszél Szilviával, mivel nem grófné. Szilvia a társaság szemére veti, hogy ha grófnő vagy a főherceg szeretője lenne, akkor elvehetné őt Edvin.

III. felvonás

1. jelenet: Az üdülőhelyen a herceg megkéri a karmestert, játssza el a hercegnő születésnapján annak kedvenc nótáját. Az egyre fiatalosabb és csinosabb hercegné boldogtalannak mondja magát, ugyanis Edvin elment Szilvia után, Bóni és Stázi pedig megszökött. Kiderül: Cecília a főherceg szeretője.
2. jelenet: A herceg és a főherceg egyszerre gratulál születésnapján Cecíliának. A kellemetlen meglepetések sorát Miska nyitja meg, aki most Szilvia fellépését reklámozza, melyen a rangjáról lemondott Edvin a zongorakísérő. Ennek hallatán Cecília úgy vélekedik, hogy Edvin megőrült és bolondokházába kell csukatni.
3. jelenet: Miska megígéri a hercegnek, megadja a zenekarnak a hercegnő kedvenc nótáját. A herceg tanácsot kér a komornyiktól, elárulja, arra gyanakszik, hogy felesége megcsalja őt a főherceggel. Miska megnyugtatja, amíg nem nevezik ki nagykövetnek, mint ez a főherceg szeretői férjei esetében szokásos, nincs miért aggódnia.
4. jelenet: A szintén Cecília születésnapjára érkező Feri elmondja Miskának: meghívta Cecília előző három férjét, hogy e leleplezéssel kényszerítse ki beleegyezését a fiatalok házasságába. Miska közli: a fiatalok már szülői engedély nélkül megházasodtak.
5. jelenet: Edvin és Szilvia, valamint Bóni és Stázi idillje
6. jelenet: Születésnapi ünnepség. Első meglepetésként elhangzott Cecília kedvenc orfeumi nótája. Miután Cecília nem hajlandó fogadni fiát és annak feleségét, felvonulnak egykori, rangban egyre emelkedő férjei. Végül az is kiderül, hogy Cecília sanzonett volt Pesten, akárcsak Szilvia. A „leleplezett" Cecília már kénytelen elfogadni fia és Szilvia házasságát.
7. jelenet: Stázi és Bóni is összeházasodik. Cecíliát a nagyherceg, a leleplezés ellenére kinevezteti első udvarhölggyé, férjét pedig nagykövetté. A herceg ezt hallván megőrül, őrültek házába viszik. Cecília és a főherceg viszonya a történtek ellenére is folytatódik.

2. táblázat *Csárdáskirálynő (+ hagyományos komikus játéknyelv, – kisajátított hagyományos komikus játéknyelv)*

Jelenet	Régi tradíció		Kisajátított tradíció	
	Játékelemek	Rendezés	Játékelemek	Tematika / Rendezés
		I. felvonás		
1.	Szilvia: dal, tánc	Autotextuális Operett konvenció: díszlet, jelmez, Szilvia ruhája (magyaros motívum), statiszták mozgatása, „szám utáni”, előadás közbeni taps		
2.	Bóni+: geg, interjútechnika, blődi, komikus ismétlés, dadogás, komikus járás, dal	Autotextuális, ironikus Cecília emlékének felidézése Meghajlás, taps a tánc után		**Párbaj kigúnyolása** Tánc a babákkal: ironikus elidegenítés
3.	Miska+: interjútechnika, geg, poentírozás, komikus járás	Autotextuális, ironikus Miska és Edvin: meghajlás, nézői taps a színpadra lépéskor		
4.	Bóni+: geg, poénleütés	Autotextuális, ironikus		
5.	Dal (Edvin, Szilvia) Bóni+: automatizált, komikus mozgás	Autotextuális konvencionális		Bóni: romantikus szerelmi kettős komikus megszakítása, elidegenítése
6.	Miska+: interjútechnika poénleütés Bóni+: interjútechnika, poénleütés, dal, virtuóz tánc	Autotextuális, komikus konvenció: tánc megismétlése		
7.	Cecília+: polifon játék, zavartalan közönségdialógus	Intertextuális, nosztalgikus Cecília: meghajlás és taps belépésekor („Hát újra itt vagyok”) Emlék-, operett-, régi hagyomány motívum indítása Orfeum és palota összehasonlítás indítása		Elidegenítő gesztus Figyelő ruhatáros (jelenetek során át ismétlődik)

Jelenet	Régi tradíció		Kisajátított tradíció	
	Játékelemek	Rendezés	Játékelemek	Tematika / Rendezés
8.	Cecília⁺, Miska⁺: közönségdialógus, poéntechnika	Intertextuális, nosztalgikus Múlt újjáéledésének, hagyomány feltámadásának átélése: játszók, nézők kommunikációja Felejtés, öregség, emlékezés motívumai Eltitkolás motívumának indítása		
9.	Szilvia, Edvin, Bóni: dal, tánc	Autotextuális, konvencionális: pohártörés		Férfitánc: ironizált csárdás koreográfia
10.	Feri, Miska⁺: virtuóz tánc Cecília⁺: közönségdialógus (ironikus, önironikus toposz: a figura és Honthy kora)	Intertextuális nosztalgikus Emlék-motívum ambivalenciája Cecília: „A jelenről egy szót sem, inkább csak a múltról” – „Nem tudjátok, ki vagyok, és főleg, hogy ki voltam” Konvencionális elemek: cigányzenekar, színpadi mulatás (magyaros motívum), pohártörés, meghajlás a számok után, tánc ismétlése		
11.	Edvin, Cecília⁺: polifon közönségdialógus, „félre”	Autotextuális, ironikus		
12.	Bóni⁺, Cecília⁺	Autotextuális, ironikus		
13.	Cecília⁺: polifon közönségdialógus, komikus utánzás, poentírozás Bóni⁺: tévesztés, Miska⁺, Szilvia	Intertextuális, ironikus Primadonnák összehasonlítása		**Társadalmi rangkülönbség**
14.	Edvin, Miska⁺, Bóni⁺	Autotextuális, konvencionális Esküvő az orfeumban, herceg és sanzonett		Bóni: romantikus jelenet komikus elidegenítése

Jelenet	Régi tradíció		Kisajátított tradíció	
	Játékelemek	Rendezés	Játékelemek	Tematika / Rendezés
15.	Dal	Autotextuális, konvencionális: statisztamozgatás, finálé és záró konfliktus		
16.	Miska, Feri	Intertextuális Orfeum, mint emlékek „akváriuma”		
II. felvonás				
1.		Taps fogadja Cecíliát és férjét, a herceget Konvencionális: palotadíszlet, jelmez, nyitány, kórus	Miska⁻: lakájként rangok tévesztése, dohányzás, Herceg⁻: szótévesztés, szavak kicsavarása, badar szövegek (főherceg és önmaga ellen) Főherceg⁻ lassított mozgás. A kigúnyolt szereplők (Herceg, Főherceg) nem reagálnak az ellenük irányuló degradáló paródia gesztusokra	Ideotextuális, kritikus Monarchia paródia, zenei utalások Főherceg: közismert Ferenc József idézetek kisajátítása
2.			Miska⁻: úri társasággal való lekicsinylő bánásmód, erőszakosság, Herceg elleni kritika Herceg⁻: komikus feledékenység, Cecília⁻: poénjai a Herceg ellen	Ideotextuális, kritikus
3.	Miska⁺, Cecília⁺: virtuóz tánc ismétléssel	Intertextuális, ironikus, nosztalgikus Szerelem, csók, fiatalság feléledése A szám után meghajlás, taps, ismétlés	Hercegnő és komornyik tánca	**Miska explicit arisztokrata kritikája:** orfeum kontra palota
4.	Stázi, Edvin: dal	Autotextuális, konvencionális Szám után meghajlás, taps	Miska⁻: Szilvia érdekét képviseli	
5.	Szilvia, Bóni, Feri	Autotextuális, funkcionális Belépéskor taps	Miska⁻	

Jelenet	Régi tradíció		Kisajátított tradíció	
	Játékelemek	Rendezés	Játékelemek	Tematika / Rendezés
6.	Bóni⁺: dadogás, legyezés, Stázi, Edvin, Szilvia		Herceg⁻: parodisztikus, önmaga ellen, szótévesztés, fel nem ismerés, komikus gesztus paródia (lovaglás), felejtés. Feri⁻	Ideotextuális, ironikus Herceg elleni degradáló paródia
7.		Cecília⁺: öregség önironikus, önreflexiv idézése	Cecília⁻ közönségdialógus, „félre”, Feri: qui pro quo	Ideotextuális, funkcionális **Mondandó kifejtése Mobilitási modell hazugsága:** ki kinek adja ki magát.
8.	Cecília⁺, Miska⁺ Feri	Autotextuális, ironikus		Funkcionális
9.	Szilvia, Edvin: dal, orfeumi emlék, álom	Autotextuális, konvencionális		
10.	Stázi⁺, Bóni⁺: félreértésre épülő gesztuskomikum, gegek, dal, szótévesztés, komikus tánc ismétlése	Autotextuális, ironikus Meghajlás, ismétlés	Miska⁻: „kerítés” a palotában	**Mulató-palota erkölcseinek hasonlósága**
11.			Miska⁻ Főherceg⁻ elleni agresszivitása, (lábrálépés, itatás, „félre”) Miska⁻: irányit, tanácsot ad, politikai poént üt le Főherceg⁻: paródia, komikus lassúság, reagálás-képtelenség csábítás	Ideotextuális Miska⁻: **osztálykritika**
12.	Szilvia, Edvin: dal	Autotextuális		
13.	Bóni⁺: váza poén, Szilvia		Bóni⁻ mint osztálykorlátok hirdetője	Ideotextuális
14.			Cecília⁻, Szilvia	Ideotextuális **Osztálykonfliktus Cecília és Szilvia között**

Jelenet	Régi tradíció		Kisajátított tradíció	
	Játékelemek	Rendezés	Játékelemek	Tematika / Rendezés
15.			Miska⁻, Cecília⁻, Feri	Ideotextuális Miska: „eszmei mondanivaló” kifejtése, az osztálykonfliktus miatt felmond
16.			Szilvia⁻ Cecília⁻, Bóni⁻: Főherceg elleni, ismétlődő degradáló komikus fogás. „Ez ki?” Herceg⁻: rázkódás, agresszivitás	Ideotextuális Szilvia: mondandó kifejtése, pozitív hősnő attitűd **Orfeum – palota konfliktus kiéleződése**
		III. felvonás		
1.	Cecília⁺: közönségdialógus, szerelmi viszonya a Főherceggel Főherceg⁺: privát image, „éljen a szerelem!”	Autotextuális, ironikus	Herceg⁻: degradáló komikus paródia eszközök: felejtés, hasmenés, rángatózás	
2.			Miska⁻: kritika Cecília⁻ ellen	Ideotextuális, ironikus, kritikus **Rangról való lemondás**
3.			Miska⁻ mint tanácsadó, poénok herceg ellen Herceg⁻: hasmenés	Ideotextuális, ironikus, kritikus **Illúziótlan, szemtelen kispolgár mint az események irányítója**
4.	Feri, Miska	Funkcionális		Ideotextuális **„Lefelé mobilitás” a házasságban**
5.	Edvin, Szilvia, Bóni⁺: geg, „erotikus sétapálca” Stázi: dal	Autotextuális Szex, mint implicit téma		**Házasság szülői áldás nélkül**

Jelenet	Régi tradíció		Kisajátított tradíció	
	Játékelemek	Rendezés	Játékelemek	Tematika / Rendezés
6.	Cecília⁺: komikus önreflexió (születésnapi díszlövések száma), közönségdialógus, „félre” Bóni⁺	Főherceg: sétapálca, mint erotikus utalás. (Disznó kabaré eszköze)	Cecília: sanzonett múlt illúzióromboló, „leleplező” második megelevenedése: kedvenc nóta, három férj Cecília: irónia, önkritika Feri⁻, Herceg⁻: paródia, abszurd gegek, megőrülés Bóni⁻: geg, paródia a Főherceg ellen	Ideotextuális, ironikus Mondandó: **Cecília csillagkeresztes hölggyé emelése sanzonett múltja ellenére, a „rendszer” erkölcstelensége**
7.		Intertextuális Bulvárkomédiai cinikus vég, Cecília és Főherceg viszonya folytatódik		

FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL)
Magyar Dolgozók Pártja
▪ M-KS-276-89 Agitációs és Propaganda Osztály (1950–1956)

Csárdáskirálynő (1961), MTV Rt. –Televideo, VHS PAL, 1991.
Állami áruház (1952)
Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én. Színházművészeti írások. Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Budapest, 1955.
Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1953. február 28-án tartott tárgyalásának jegyzőkönyve. Színház és Filmművészeti Szövetség Budapest, 1953.
TÁRNOK János (1978): *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai. 1948–1976.* A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Mokép, Budapest.
TARÓDY-NAGY Béla (szerk.) (1962): *Színpad és közönség. Magyar színházi adatok I–II.* Művelődéstani könyvtár, Színháztudományi Intézet, Budapest.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Barabás Tibor (1952): *Győzelmes évek.* Népszava, Budapest.
Barabás Tibor (1956): *Új krónika. Riportok, arcképek, tárcák.* Katonai Kiadó, Budapest.
Barabás Tibor (1961): *Egy címíró emlékiratai,* Magvető, Budapest.
De Marinis, Marco (1994): *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia,* La Casa Usher, Firenze.
Gádor Béla (1949): *Nevess jobban!* Atheneum, Budapest.
Gádor Béla (1955): *Nehéz szatírát írni.* Magvető, Budapest.
Gáspár Margit (1985): *Láthatatlan királyság. Egy szerelem története.* Szépirodalmi, Budapest.
Gobbi Hilda (1982): *Közben.* Szépirodalmi, Budapest, 1982.
Goda Gábor (1953): Állami áruház. *Színház és filmművészet,* IV. évf. 2. sz. 82–85.
Kárpáti György (1988): *Csákányi László.* Ország-Világ, Budapest.
Kellér Dezső (1967): *Pest, az Pest, Konferanszok 1946–1964.* Szépirodalmi, Budapest.
Kellér Dezső (1971): *Kortársak és sorstársak.* Szépirodalmi, Budapest.
Kellér Dezső (1986): *Fogom a függönyt.* Szépirodalmi, Budapest.
Kulcsár Szabó Ernő (1994): *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen.* Balassi Kiadó, Budapest.
Mihályi Gábor (1984): *A Kaposvár-jelenség.* Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.
Molnár Gál Péter (1982): *A Latabárok. Egy színészdinasztia a magyar színháztörténetben.* Népművelési és Propaganda Iroda, Budapest.
Pavis, Patrice (1996): *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse théâtre, cinéma.* Éditions Nathan, Paris.
Párkány László (szerk.) (1989): *Turay Ida egyes szám első személyben.* Editorg, Budapest.
Rátonyi Róbert (1984): *Operett II.* Zeneműkiadó, Budapest.
Szinetár Miklós (1988): *Kalandjaim. Szubjektív dokumentumok.* Magvető, Budapest.
Übersfeld, Anne (1996): *Les termes clés de l'analyse du théâtre.* Éditions du Seuil, Paris.
Übersfeld, Anne (1996): *Lire le théâtre II. L'école du spectateur.* Belin, Paris.
Venczel Sándor (1999): Virágkor tövisekkel, Beszélgetés Gáspár Margittal. *Színház,* XXXII. évf. 8–9. sz.
Zsugán István (1966): Egy rendező életútja. Beszélgetés Gertler Viktorral. *Filmkultúra,* 6.

A »MEGŐRIZVE MEGSZÜNTETÉS« DRAMATURGIÁJA

MAGYAR TÉMÁK, MOTÍVUMOK A ROMÁNIAI MAGYAR SZÍNPADOKON

„JÖNNEK A KOMBAJNOKOK!”[1]

Színház–néző–politika 20. századi kapitalista közegben szokásos viszonya mind Romániában, mind Magyarországon radikálisan átalakult a szovjet hatalmi szférába tagozódással, majd a színházak államosításával. Az ideológia- és kultúraváltás segédeszközeként felfogott, művészi autonómiájától megfosztott, ugyanakkor a piactól való kizárólagos függéstől mentesített színházban kíméletlen gyorsasággal vezették be a Szovjetunióból transzferált „szocialista realista esztétikát” s honosítottak meg egy központi – párt- és minisztériumi – irányításra épülő gyakorlatot. E hatalmi eszközökkel végrehajtott speciális modernizációnak elvben azt kellett volna szolgálnia, hogy szakma és közönség egyik napról a másikra elfelejtse, sőt megtagadja korábbi „polgári” színházi hagyományát, ízlését. 1949-től a Népművelési Minisztérium Kollégiumi ülésein az aktuális politikai követelmények szerint módosított éves színházi repertoárokban eluralkodtak a szovjet, a népi demokratikus és az új magyar szocialista realista darabok. Az előadásokat gyakran – ugyancsak a Szovjetunióból átvett rituálé szerint – közönségvitákon, üzemlátogatásokon értékeltették a közönséggel.

Ám e nálunk Révai által koreografált és vezényelt, új hagyományt kreáló ideálmodell működése valójában már kezdettől akadozott. A tématerv szerint alkotó írók termelési darabjaival, az új világlátást komikus igyekezettel sulykoló „rendezői koncepciókkal” nemigen lehetett sikert aratni. Arról nem is szólva, színészek és nézők maguk is végtelenül tájékozatlanok voltak e kényszerűen sajátunkként elfogadni kényszerült új hagyomány, kultúra mibenlétét illetően, ami nemegyszer komikus helyzeteket eredményezett.[2] Újdonság volt a dramaturgi és rendezői

[1] Bérczes 1996: 175.

[2] Tompa Miklós, a Székely Színház igazgatója utal rá visszaemlékezésében, hogy a színészeknek sokszor fogalmuk sem volt róla, miről is szólnak a szovjet darabok. „Amikor például »kolhozdarabokat« játszottunk, akkor el kellett olvasnunk az agrokultúra változatait, hogy értsünk hozzá valamit. Különben úgy jártunk volna, mint Andrási Marci. Játsztunk egy kolhozdarabot, ő be kellett rohanjon, s azt kellett mondania: »Itt vannak a kombájnok!« Fogalma nem volt, mi az a kombájn, ▸

funkció ideológiai cenzorként való felfogása[3] is, mind a magyar, mind a romániai magyar színi kultúrában.

Az előadások szinte kizárólag ideológiai propaganda – majd az enyhülések korában – ellen-ideológiai propaganda szerint való kódolása, illetve a befogadás és a kritika döntően ugyanezen logika szerinti működése komoly akadályává vált mind az anyaországi, mind a romániai magyar színház fejlődésének.

A KULTURÁLIS EGYÜTTMŰKÖDÉS ÉS A VENDÉGJÁTÉK RÍTUSAI

[…] szocialista országok tekintetében a kulturális együttműködés fejlesztése és tervszerű elmélyítése jelentősen segíti a szocialista országok eszmei közeledését és együvé forrását, ami a szocialista világközösség további erősödésének lényeges eleme. […] A nemzetközi kulturális együttműködés nem öncél. Annyiban van létjogosultsága, amennyiben segíti a hazai kulturális feladatok megoldását és külpolitikai tekintetben támogatja hazánk békepolitikáját.[4]

A külföldi vendégjátékok 1945 előtt jellemző, magántársulatok által kezdeményezett, kereslet-kínálatra épülő, üzleti alapú szerveződése az ötvenes években megszűnt. A nézők és kritikusok által befolyásolt előadás- és darabcserék megrekedésével, s a színházi kapcsolatok állami szintre kerülésével az interkulturális hatások iránya és minősége is módosult. A repertoárokban az „imperialista" szerzők közül csak egyes klasszikusok, vagy „kortárs haladók" jöhettek szóba, a hangsúly a népi demokráciák színházi produktumaira helyeződött át. Elvileg ebből az irányból is érhették volna izgalmas dramaturgiai hatások a magyar szakmát és közönséget (gondoljunk például a lengyel színjátszásra), ha nem szinte kizárólag a szovjet szocialista realista minta másolat-kísérletei – élmunkás, kolhoz, termelési darabok – keringtek volna az 1950-es évek első felében a kulturális kapcsolatok virtuális terében, szinte nullára redukálva ezzel más, esztétikai szempontból is jelentős színházkultúrák megismerésének lehetőségét. De a darabcserék és vendégjátékok célja alapvetően nem is esztétikai, hanem politikai volt: mégpedig az új hagyomány

► így aztán azt ordította: »Itt vannak a kombajnokok!« Azt hitte, hogy ezek valami sportot úznek. Mindig azt mondtam a marxistáknak: »Uraim, mi tematikailag felöleltük a fő prioritásokat a vasöntödétől a kolhozig.«" (Bérczes 1996: 175)

[3] Megint egy marosvásárhelyi példa az ötvenes évekből, Tompa Miklós modorában: „Egyszer elmegyek Szentgyörgyre rendezni, akkor éppen Bokor volt az igazgató. […] Az első olvasópróbán bemutatott a társaságnak. Azt mondja: »Miklós, várjon!« »Várok, de mire?« »Az irodalmi titkár még nincs itt.« »Attól én még elkezdhetem.« »De ő hozza a koncepciót.« »Ja! Hát jó, akkor én hazamegyek, aztán híjanak, amikor végre kell hajtani az ő koncepcióját!«" (Bérczes 1996: 74)

[4] MOL, MSZMP Tudományos és Kulturális o., 288. f. /33./1963/. 41. ő. e., 56–63.: „Magyarország kulturális kapcsolatainak fejlődése" című gépirat, dátum és aláírás nélkül.

elsajátításának, s a SZU iránti hűségnek a rituális demonstrálása. Utóbb a vendégjátékoknak volt egyéb szimbolikus funkciója is, nevezetesen a szocialista országok közötti pozícióharc, erő-sorrend szemléltetése a vendégjátékokhoz kapcsolódó presztízs események segítségével és „nyelvén".

A nemzetközi darabcsere a következőképpen működött: egy követség vagy a Kulturális Kapcsolatok Intézete jelezte a Népművelési Minisztériumnak valamely magyar darab iránti külföldi igényt, melyet a színházi osztály – alapvetően politikai szempontok szerint – jóváhagyott vagy elutasított. Szó sem lehetett arról, hogy a rendezők „csak úgy" hozzáfogjanak egy sikert ígérő – akár népi demokratikus darab – színre állításához, ez ugyanis a származási ország jóváhagyásához volt kötve. Utóbbi viszont alapvetően attól függött, mennyire ítélték adott pillanatban a szóban forgó darabot az új hagyomány épp favorizált változata méltó reprezentánsának. Ráadásul a színházi szakemberek nem utazhattak szabadon, az esztétikai élményt a színházigazgatóknak postázott darablisták és szinopszisok, vagy a Színház- és Filmművészeti Szövetségben megtekinthető szovjet rendezőpéldányok, előadásfotók voltak hivatva pótolni.

A népi demokráciák évente megkötött kulturális egyezményeik alapján küldtek és láttak vendégül színházi szakembereket, s szerveztek csere vendégjátékokat. Ezek sikere sem lehetett azonban „kitéve" a nézők spontán reakcióinak, a vendégjátékokat kötelező diplomáciai (fogadás a határon, fogadás a helyi politikusok által, ünnepélyes búcsúztatás) és rituális barátsági gesztusok (üzemek és szocialista vívmányok látogatása, testvérszínházak felkeresése, ajándékok átvétele és átadása) szegélyezték. A ténylegesen megcélzott diplomáciai vagy politikai siker annál nagyobb volt, minél magasabb rangú vendéglátó politikus fogadta a társulatot, minél több helyi potentát és külföldi diplomata tekintette meg a díszelőadást, minél többen vettek részt például a magyar követség fogadásán: minél nagyobb volt tehát a vendégjáték által realizált politikai presztízs-tőke.

Épp e következetesen érvényesített politikai szándékot, és az annak alárendelt, szigorúan kontrollált rituálésort figyelembe véve érdekes megvizsgálnunk, miként váltott ki, vagy aktivizált mégis egy-egy cseredarab vagy vendégjáték bizonyos társadalmi feszültségeket például magyar–román viszonylatban.

A magyar-romániai magyar színházi kapcsolatoknak ugyanis, a fenti rituális logika szellemében, nemcsak a haladó testvérnépek megbonthatatlan barátságát kellett demonstrálnia, hanem a romániai magyar kisebbség nagyszerű jogi és kulturális helyzetét is. Kerülve persze a nyelvi és kulturális identitás megőrzésének erőfeszítéseit gátló tényezők okozta feszültségek felszínre kerülését. Ennek veszélye különösen nagy volt a színpadon feltűnő vagy felhangzó magyar motívumok (történelemi témák, nemzeti szimbólumok, tipikus magyar sikerdarabok) esetében, akár a helyi állami magyar színházak nyúltak a kollektív kulturális emlékezetben kitüntetett helyet elfoglaló darabokhoz, akár magyarországi színház

vendégszerepelt hasonlóval. A kockázat a helyi politika számára következésképpen abban rejlett, hogy a drámaszöveghez, a játékhagyományhoz, vagy a fellépő színészekhez kapcsolódó emlékpotenciál fel ne erősítse az előadás „jelennek kontrasztot vető" (Assmann), azaz a jelennel való szembenállást demonstráló jellegét. Ha ez mégis bekövetkezett, akkor a színpad és nézőtér között létrejövő speciális erőtér szerencsés esetben levezetődhetett fokozott tetszésnyilvánításban, egy „valami elleni" tapsban, ahogy az Illyés *Fáklyaláng*jának marosvásárhelyi bemutatója esetében történt 1954-ben, ahol a nézők megelégedtek az előadás kompenzációs jellegével. Más alkalommal azonban az előadás átválthatott a kulturális kapcsolatok rituáléját, a szocialista testvérnépek barátság tabuját leleplező nyílt demonstrációba[5] is, ahogy az Kolozsváron történt 1958-ban, mikor a Fővárosi Operettszínház vendégszerepelt ott a *Csárdáskirálynő*vel.

A *Fáklyaláng*ra is igaz azonban, hogy a nyilvánosan kibeszélhetetlen politikai és kisebbségi feszültségek nagy súllyal terhelték meg az előadást, kiszámíthatatlanná tették a közönség reakcióját e nemcsak színházi produkcióként felfogott magyar közösségi eseményre.

SZÍNHÁZ ÉS KULTURÁLIS EMLÉKEZET

Jan Assmann a „kulturális emlékezet" fogalmát értelmező könyvében (1999) többek közt azt a társadalmi jelenséget vizsgálja, hogy diktatúrában és/vagy idegen elnyomás idején milyen kockázatot jelenthet a *status quo*-ra a közösség kollektív kulturális emlékezetében élő, korábbi korszakot idéző emlékek – pl. közismert műalkotások – nyilvános megidézése. E múlthoz kötődő, a jelent óhatatlanul minősítő reprezentációk ugyanis „egyértelműen kontrasztot vetnek a jelennek, vagyis viszonylagossá teszik azt" (Assmann 1999: 80). S ilyen alkalmakkor előfordulhat, hogy a véleménynyilvánítás vagy képviselet egyéb eszközeitől megfosztott kulturális-nyelvi közösségek a befogadás aktusát avatják a nyílt vagy szimbolikus tiltakozás formájává. A kanonikus szövegek és a művészeti alkotások eme emlékezethez, identitáshoz, kulturális folytonossághoz kötődő képessége abból ered, hogy minden kultúra „meghatározó élményeket és emlékeket formál és őriz meg, a tovahaladó jelen horizontján egy másik idő képeit és történeteit is magába zárja" (Assmann 1999: 16). Épp e „másik idő" esztétikailag vagy rituálisan hatékony felelevenítése kapcsolja össze „mi"-vé a közönséget-közösséget, veszélyeztetve az aktuális rezsim által kierőszakolt közmegegyezést, mivel:

[5] Lásd erről bővebben: Heltai Gyöngyi: A „vendégjáték rítus" kockázatai. A Csárdáskirálynő Romániában 1958-ban. *Korall,* 2003/13. 125–144.

> Határhelyzetekben az emlékezésnek ez az átfogó, a mindenkor kommunikált és hagyományozott értelem terepén jócskán túlnyúló tere olyan belső összetartásra tesz szert, hogy ellentétbe kerül a jelen társadalmi és politikai valóságával. (Assmann 1999: 23–24)

A színház – az előadás kikerülhetetlen nyilvánossága folytán – különösen alkalmas a jelen politikai, illetve uralmi helyzetével szembeni közösségi tiltakozás szimbolikus vagy konkrét kifejezésére. A 20. század első felének kelet-európai kommunista diktatúráiban a műsortervek és az előadások többszintű párt-, minisztériumi, tanácsi ellenőrzésével, a színigazgatók és rendezők ideológiai alapú kiválasztásával többek közt e veszélyt is igyekeztek elhárítani. A nem egyértelműen marxista világképet tükröző darabokkal, előadásokkal szembeni gyanakvás, szorongás és érthető félelem egyaránt jellemezte az ötvenes években a magyar és a romániai magyar színházakat. Mindkét országban érzékelhetők voltak etnikai konfliktusok is, csak kicsit eltérő hangsúllyal: Magyarországon a szovjet modell erőltetése, Romániában pedig a kisebbségi nyelvi, kulturális identitást fenyegető román asszimilációs szándék hatotta át a mindennapokat. E feszültségekről – a proletár internacionalizmus jegyében – „természetesen" mélyen hallgatni illett, legalábbis nyilvánosan.

A titkos diplomáciai jelentések azonban, jellemző módon épp a közösségi befogadás miatt fokozottan kockázatos színházi cserekapcsolatokról vagy vendégjátékokról szólván – ha a korabeli retorikához alkalmazkodva is –, fel-fellebbentették a fátylat a testvérnépek megbonthatatlan barátságának jelszava mögött forrongó indulatokról.

Illyés *Fáklyaláng*jának 1954-es marosvásárhelyi bemutatójához kapcsolódó külügyminisztériumi iratok segítségével jelezni kívánjuk egyfelől, hogy a színházi cserekapcsolatok, vendégjátékok barátság-rituáléi hátterében mennyire feszült volt a román magyar diplomácia viszony, másfelől, hogy a romániai magyar közönség miként használta az előadások nyilvánosságát nyelvi-kulturális identitása, illetve az azt fenyegető veszélyek manifesztálására.

A FÁKLYALÁNG MAROSVÁSÁRHELYEN

[…] a közönség igen rendesen viselkedett […] mély elégedettséget váltott ki az emberekben, hogy ilyen darabot láthatnak Marosvásárhelyen.[6]

A Tompa Miklós igazgatása alatt 1946-tól, 1948 őszétől Állami Székely Színház néven működő marosvásárhelyi teátrum 1954. október 13-án mutatta be Szabó Ernő rendezésében Illyés *Fáklyaláng*ját. A darabválasztás a kor hivatalos értékrendje, s a nemzetközi kulturális kapcsolatok dramaturgiája szempontjából sem kifogásolható. Illyés műve „kortárs magyar darab", melynek népi, forradalmi tematikája üdvözlendő. Ráadásul a budapesti Nemzeti Színházban 1952. december 12-én tartott ősbemutatónak új magyar daraboknál ritkán tapasztalt sikere volt. Benedek András dramaturg szerint „közel félórán át zúgott a taps, s a közönség fölállva ünnepelte az írót, a rendezőt és az együttest" (Benedek 1985: 421). Tompa Miklós, aki 1936-tól maga is a pesti Nemzetiben gyűjtött rendezői, színházvezetői tapasztalatokat Németh Antal mellett, s aki a maga alapította Székely Színháznak húsz évig volt igazgatója, visszaemlékezésében a teátrum három „legrafináltabb, legfinomabb" előadása között tartotta számon ezt a produkcióit. „Az '54-es *Fáklyaláng*ot is szívesen említem, Kovács Györgynek döntő szerepe volt a sikerben. Ő nagyon lelkiismeretes művész volt, de annyira félt a bukástól, hogy például az 1848-as történelmet két évig tanulmányozta, és az a gyanúm, hogy többet tudott erről a korról jó néhány történésznél." (Bérczes 1996: 141) Arról is büszkén számolt be Tompa, hogy „nálunk Vásárhelyen egy év alatt százhúszszor ment a *Fáklyaláng,* százötvenszer az *Úri muri.* »Flekkenfalva« valóban színházi város lett." (Bérczes 1996: 17) Illyés műve tehát alapvetően járult hozzá a Székely Színház elismert művész-színház/politizáló színház jellegének kialakulásához, s közönség általi elfogadásához.

Ezzel a jelen színháztörténeti értékelése is egyetért. Kántor Lajos a *Magyar színház Erdélyben 1919–1992* című kötetben e Szabó Ernő által rendezett előadást úgy jellemzi, hogy ez volt „ezeknek az éveknek a legnagyobb színházi eseménye a romániai magyar színpadokon" (Kántor 1994: 65). A szakma és a közönség nem mindig egybeeső hódolatához még hivatalos politikai elismerés is járult. Az egész ország magyar közönségének ünnepet jelentő „előadásnak […] Bukarestben az év legjobb színpadi produkciójáért járó díjat" ítélték „míg Szabó Ernőnek, Kovács Györgynek és Andrási Mártonnak magas kitüntetést (Állami Díjat) hozott" (Kántor 1994: 65) *Fáklyaláng*beli szereplésük. E kulturális kapcsolat koreográfia tökéletessége már nem is fokozható, ha megemlítjük, hogy az előadást még a példa-kultúra képviselője, a szovjet filmrendező, Szergej Bondarcsuk is

[6] MOL, KÜM. Admin. Románia 1945–1964., XIX-J-1-k, 24. d., 18/d., 0011295/1954. (Pataki László bukaresti nagykövet „A Fáklyaláng bemutatója Marosvásárhelyen" című titkos jelentéséből.)

őszintén megdicsérte marosvásárhelyi látogatásakor, s a századik előadáson jelenlévő Illyés is szentelt egy elismerő cikket (Illyés 1966: 529–532) a produkciónak.

Az előadás sikerét és színháztörténeti jelentőségét nem tagadva érdemes ugyanakkor visszahelyezni a premiert a maga 1954-es kulturális és politikai kontextusába. Meglepve tapasztaljuk, hogy a diplomáciai jelentések ekkoriban a magyarromániai magyar kulturális kapcsolatok román szűkítési szándékát panaszolják. Miközben a nyilvános fórumokon a kötelékek szorosabbra fűzését ígérik, s miután Marosvásárhely székhellyel 1952. szeptember 24-én létrejön a Magyar Autonóm Tartomány, melynek különösen intenzív kapcsolatokat kellene ápolni az anyaországgal. 1954-ről szóló összefoglaló jelentésében[7] a bukaresti magyar követ ezt az ellenmondást azzal magyarázza, hogy Romániában félnek a Nagy Imre-korszak enyhülésének a romániai magyarság köreibe való átgyűrűzésétől. Nem eldönthető, nemcsak ürügyként hivatkoznak-e a Rákosi-diktatúra utáni viszonylagos enyhülésre a magyar kisebbség anyaországi kapcsolatainak akadályozását indoklandó. Pataki László nagykövet 1955. március 10-én a külügyminisztériumnak felterjesztett összefoglaló jelentésében mindenesetre közvetíti az ezzel kapcsolatos román véleményeket:

> Mind a vezető elvtársaknál, mind pedig a nagykövetség egyéb kapcsolatainak vonalán többször megnyilvánult ez a bizalmatlanság a „júniusi út" jobboldali tendenciájú kísérőjelenségeivel szemben, amelyek hatása végső fokon a baráti kapcsolatok további elmélyítésére irányuló kezdeményezések elhárításában is szerepet játszhatott.[…] Számos jel mutat arra, hogy Erdély, az erdélyi magyarság helyzetének megítélésével kapcsolatban még ma is él egy bizonyos fokú fenntartás és bizalmatlanság a román elvtársakban.

E bizalmatlanság következtében elsősorban a magyarországi könyv- és újságbehozatalt gátolták. Gyanakvásuk indokaként – amint azt egy a Magyar Autonóm Tartományban, közvetlenül a *Fáklyaláng* bemutatója előtt tett látogatásról szóló követségi beszámoló is tükrözi – egy „rémhír" szerepel, mely Erdély Magyarországhoz való visszacsatolásáról terjedt volna el épp akkoriban. Ennek valódiságát megint csak nincs módunk ellenőrizni, nem tudjuk a szóbeszéd tényleg a magyar kisebbségtől eredt, vagy éppenséggel a román titkosrendőrség kreálmánya volt a hirdetett autonómia törekvésekkel szembeni keményebb fellépést indoklandó. A „Szipka elvtárs Marosvásárhelyi útjáról" szóló, szintén Pataki László nagykövet által szignált 1954. október 27-i, külügyminisztériumnak továbbított jelentés barátság-retorikától mentes megállapításai annál is figyelemre méltóbbak, mert a látogató, Szipka József, valószínűleg azonos a későbbi finnországi és moszkvai követtel, Kádár közeli ismerősével, aki elkötelezett kommunistaként nem vádolható elfogult nacionalizmussal. A jelentés egy 1954. szeptember 25–26-i látogatás

[7] MOL, XIX-J-1-j, Román TÜK, 1945–1964., 7. d., 5/a., 003408

nyomán íródott, tehát a *Fáklyaláng* premierje előtti hónap nemzetiségi közérzetét tükrözi a bemutató színhelyén, mely egyben a Magyar Autonóm Tartomány székhelye is volt. A város épületeinek állagával, a helyi magyar tanítási nyelvű orvosi kar problémáival foglalkozó első részt ezúttal nem idézzük, csak a magyar lakosság közérzetével, a magyar-román viszony hétköznapi állásával foglalkozó másodikat:

> Szipka elvtárs a piacon és különböző helyeken több emberrel beszélgetett és tapasztalta, hogy a városban és az egész tartományban a hangulat és az ott élő románok és magyarok közötti viszony elég rossz. Igen széles körben el van terjedve az a hír, főleg Erdélyben, de Bukarestben is, és ezt a reakció állandóan táplálja, hogy Erdélyt visszacsatolják Magyarországhoz és arra számítva, hogy ez hamarosan megtörténik, a parasztság (főleg a magyar) nem akarja teljesíteni a kötelező beszolgáltatást, amit az ottani hatóságok kénytelenek hatalmi eszközökkel behajtani. Emiatt igen nagy az elkeseredés. Az ott élő románok pedig szitkozódnak és fenyegetőznek mondván, hogy „lám, milyen aljasak a magyarok, most követelik Erdélyt, de harcolni fognank *(sic!)* és nem engedik". Ezt az ellentétet a reakció igyekszik elmélyíteni és kiélezni. Sokan panaszkodnak amiatt, hogy az „önkéntes megadóztatás" főleg csak Erdélyben van, amit hatóságilag hajtanak be. Ami építkezés van, az csak főleg az önmegadóztatásból befolyó pénzből történik. A racionalizálás és a takarékosság következtében a tanerők létszámát jelentősen csökkentették, főleg a magyarnyelvű iskolákban. Igen sok tanár állandó alkalmaztatását megszüntették és csak mint óra-adó tanárok működnek, jelentős számban havi 150-200 lei óradíjjal. A marosvásárhelyiek véleménye szerint a Kolozsvárról Marosvásárhelyre áthelyezett magyarnyelvű Színművészeti Főiskola nem fog ebben a tanítási évben megnyílni, mert a hallgatók elszállásolására és tanítás céljára nincs helyiség és nincs is kilátás arra, hogy belátható időn *(sic!)* tudjanak találni vagy építeni. Igen sokan panaszkodnak amiatt is, hogy a rendőrség embereit és a különböző hivatalok vezetőit és fontosabb tisztviselőit főleg csak románul tudókból állítanak be, és aki tud is magyarul, az nem akar másképp *(sic!)* csak románul beszélni. Általános panasz az, hogy a lakosság nem tud hozzájutni elegendő magyarnyelvű, főleg magyarországi sajtótermékekhez. Ha keresnek és kérnek, azt válaszolják, hogy nem küldenek Magyarországról. Gyakori, hogy az újságárusok és egyebek *Szabad Nép*et, vagy *Ludas Matyi*t 2-3 leiért adnak feketén.[8] Általában a lakosság megélhetési lehetőségei rosszabbak, mint Bukarestben. Összefoglalva: a hangulat elég rossz. Többen hivatkoznak arra, hogy „régen jobb volt", „miért nem lehetne itt is olyan jó, mint Magyarországon", „miért nem biztosítják azokat a jogokat, amelyek az Alkotmányban vannak" stb. Erdély Magyarországhoz való csatolása nagyon el van terjedve, és ennek következtében is a románok és magyar nyelvű lakósok *(sic!)* között ellenséges a viszony. A magyarok burkoltan de elnyomva érzik magukat és nagyon elkeseredettek.

[8] A *Szabad Nép* és a *Ludas Matyi* iránti érdeklődés hallatán elcsodálkozva érdemes utalni rá, hogy a pártlap a Nagy Imre-korszakban már nem kizárólag agresszív hangú direktíva-gyűjtemény volt, hanem tükrözte némileg a hatalmon belüli harcokat is, s a *Ludas Matyi* is boldogon vegyítette az apolitikus „pesti" humort az imperializmus azért továbbra is kötelező bírálatával.

A *Fáklyaláng* tehát a nemzetközi kulturális kapcsolatok részeként, kortárs magyar darabként a fenti feszült, s konfliktusait leplező légkörben került színre. Ráadásul a darab – román magyar viszonyt is érintő – történelmi allúziói sem könnyítették meg a közönségreakció tervezését. Így a Székely Színház és mindkét országbeli politika számára veszélyes kibeszéletlen háttérfeszültségek (még a helyi viszonyokat kiválóan ismerő, reálpolitikus színigazgató is aggódott a nézők reagálása miatt) talán hatottak a rendezésre, mely feltehetően tompítani igyekezett a darab „áthallásait", erről azonban nincs adatunk.

Ahhoz azonban elég elolvasni az Illyés dráma szövegét, hogy joggal feltételezzük, e történelmi dráma egyes motívumai könnyen átértelmeződhettek – eme ideológiai és nemzeti kérdésekre kiélezett befogadói légkörben – oly módon, hogy a darab konfliktusai a kortárs külvilág feszültségeire kezdtek vonatkozni. Még akkor is valószínűsítjük ezt, ha tudjuk, hogy egy dráma struktúrája (a figurák, a szöveg és történet viszonya) sokkal bonyolultabb, minthogy egyes hívószavakban, mondatokban, jelképekben kimerülne annak jelentése. Ám az 1950-es évek ideológiaközvetítésnek alárendelt színházfelfogása maga irányította a nézőket e befogadói attitűd felé, megfosztván a színházat döntően esztétikai vagy szórakoztató funkciójától, s az előadást a máshol kimondhatatlan „igazságok" nyilvános kimondásának színterévé fokozva le. E szempontból vizsgálódva tagadhatatlan, hogy bár a *Fáklyaláng*ban megtalálhatóak a kortárs dramaturgiai kánon által elvárt motívumok (a jobbágyi jogfosztottság elleni tiltakozás, az arisztokráciakritika, a kossuthi társadalmi forradalom szükségességének nyomatékosítása), de a darab bőven tartalmaz olyan elemeket is, melyek a Magyar Autonóm Tartománybeli nézők számára 1954-ben nagyobb és más hangsúlyt kaphattak, mint a Nemzetibeli nézők számára. Efféle érzékeny motívum volt már az 1848-49-es szabadságharc tematizálása is, melyben románok és magyarok – tudjuk –, korántsem egy oldalon harcoltak. Ráadásul Kossuth és Görgey darabbeli vitája Aradon játszódik, mely a bemutató idején már a Román Népköztársaság városa. Többletfeszültségre tehettek szert e közegben a dráma azon dilemmái, hogy milyen az igazi hazafi, hogy a konfrontáció vagy a kiegyezés hasznosabb-e a nemzeti önállóság megőrzéséhez, hogy belső emigrációba kell-e vonulni vagy ki kell vándorolni az elnyomás elől. Ugyancsak veszélyesen átértelmeződhettek olyan darabbeli kijelentések, hogy Kossuthot megfosztották magyar állampolgárságától. Az olyan mondatoknál pedig mint: „S a magyar államnak vége?!" (Illyés 1982: 689), „érdemes lett volna a harc kockázata" (Illyés 1982: 711), vagy a zárómondat: „Eljött Magyarország" (Illyés 1982: 714) bizonyára tapintható volt a feszültség a nézőtéren. A darab sugallata – mely a katonailag, politikailag reménytelen helyzet ellenére az ellenállást sürgető, radikális kossuthi álláspontot nyomatékosítja a reálpolitikus és „osztálykorlátokkal is terhelt" Görgey-féle kompromisszum-politikával, a megadással szemben – önmagában is inspirálhatott olyan értelmezést,

mely igazságtalan elnyomás esetén poetizálja a túlerővel szembeni reménytelen küzdelmet.

Eme, az erdélyi kontextusban a befogadásban nagy valószínűséggel hangsúlyos motívumokra az előadás nyíltan nem játszott rá, de e „jelennek kontrasztot vető jelleg" megnyilvánulásai a színészek játékában és a befogadásban elkerülhetetlenek voltak. Ennek fényében izgalmas az, amit a premierről készített diplomáciai jelentés is kiemel, hogy a „közönség igen rendesen viselkedett". Pataki László bukaresti nagykövet 1954. november 23-i „A *Fáklyaláng* bemutatója Marosvásárhelyen" című titkos jelentése[9] alapvetően a barátság rítusok zavartalan végbemenetele miatti megnyugvást tükrözi, ugyanakkor betekintést enged a magyar autonómia több mint ellentmondásos hétköznapi gyakorlatába, utalva a kisebbségi irodalomban, sajtóban mindennapos cenzúrára, mely érintette ezt a nemzetközi kulturális kapcsolatok formális örömünnepét egyébként nem veszélyeztető előadást is. (A terjedelmes jelentés azon részét nem idézzük, mely a Székely Színházban dolgozó magyar állampolgárságú színészek problémáit taglalja.)

> Október 13-án este ünnepi előadás keretében mutatták be a Marosvásárhelyi Állami Székely Színházban Illyés Gyula drámáját, a *Fáklyaláng*ot. A bemutatón jelen voltak a román művelődésügyi minisztérium, a fővárosi és vidéki sajtó képviselői, valamint a nagykövetség részéről György Jenő elvtárs, akit a színház vezetősége meghívott. A darab iránt igen nagy érdeklődés nyilvánult meg a romániai magyarság körében. Nagybányáról, Kolozsvárról, Sepsiszentgyörgyről és Sztalinvárosból sokan jöttek Marosvásárhelyre, csak azért, hogy láthassák ezt a darabot. A *Fáklyaláng* bemutatója a Székely Színház legnagyszerűbb művészi teljesítményei közé tartozik. A színházi együttes nagy lelkesedéssel készült fel a bemutatóra. Az előadás különös érdeme a három főszereplő magas színvonalú összjátéka. Kovács György állami-díjas érdemes művész Kossuth Lajos szerepében – a jelenlévő szakemberek véleménye szerint – pályafutásának egyik legnagyobb alakítását nyújtja ebben a darabban. Kiemelkedő Andrási Márton Józsa szerepében és Szabó Ottó, aki nagyszerűen oldotta meg feladatát Görgei nehéz szerepében. Marosvásárhelyen igen nagy érdeklődés nyilvánult meg a bemutató iránt. Félő volt, hogy a közönség túlzásba fogja vinni tetszésnyilvánítását és esetleg nem kívánatos jelenetekre kerülhet majd sor, különös tekintettel, az utóbbi időben terjesztett rémhírekre Erdély visszacsatolásával kapcsolatban. Meg kell állapítani azonban, hogy a közönség igen rendesen viselkedett. Az előadás után a színház igazgatója elmondotta György elvtársnak, hogy ők is tartottak attól, hogy a közönség elragadtatja magát és soviniszta megnyilvánulásokra kerülhet majd sor, de örömmel állapította meg, hogy ebből a szempontból a „tűzkeresztségen" átestek. A színház vezetőségének egyébként az a szándéka, hogy a jövőben – a román és szovjet darabok mellett – még több magyarországi darabot mutat be. Ez az elgondolás helyes, mert a *Fáklyaláng* bemutatója is azt bizonyítja, hogy a darab előadása mély elégedettséget váltott ki az emberekben, hogy ilyen darabot

[9] MOL, KÜM. Admin. Románia 1945–1964., XIX-J-1-k, 24. d, 18/d., 0011295/1954.

láthatnak Marosvásárhelyen. György elvtárs marosvásárhelyi tartózkodása alkalmával beszélgetést folytatott a helybeli kulturális élet képviselőivel, írókkal, színészekkel stb. A beszélgetés során kitűnt, hogy az emberek nagy része tele van panasszal, s elégedetlenek helyzetükkel. Elmondották, hogy az utóbbi időben – de különösen azóta, amióta az Erdélyel *(sic!)* kapcsolatos hír elterjedt – a román szervek mindegyikükben sovinisztát látnak. Az írók nagy része panaszkodott, hogy az utóbbi időben a művelődésügyi minisztérium illetékes igazgatóságán írásaikat többször is átnézik, cenzúrázzák, s egész jelentéktelen dolgokba belekötnek, s az írásművet nem engedik megjelenni. Előfordult, hogy Tamás Gáspár egyik novelláját jóváhagyták, s miután már kivolt *(sic!)* szedve a nyomdában, felsőbb szervek letiltották, azért, mert az író a magyar kizsákmányolókat mint osztályellenséget leplezi le novellájában, a román kizsákmányolót pedig mint sovinisztát. Kifogásolták, hogy az író csak a román kizsákmányolót ábrázolta sovinisztának, a magyar kizsákmányolót nem. Ismerve a novella cselekményeinek bonyolódását – mondották az írók – lehetetlen volna a novellát másképpen megírni. Hajdu Győző az *Igaz Szó* szerkesztője megjegyezte, hogy az ilyen szűklátókörű emberek nagyon sok bosszúságot okoznak a romániai magyar íróknak. Legtöbb esetben komoly harcokat kell vívjon a bukaresti sajtóigazgatóság embereivel az *Igaz Szó* rendszeres megjelenése érdekében is. […]

A *Fáklyaláng* bemutatójának visszhangjával a romániai magyar sajtó jóval a bemutató után kezdett foglalkozni. Ezzel kapcsolatban meg szeretném említeni, Hajdu Zoltánnak a bemutatóról írt kritikai cikkével kapcsolatos esetet. Hajdu Zoltán elmondotta, hogy a cikket a bemutató után megírta, a marosvásárhelyi tartományi Pártbizottság azonban nem engedte megjelenni, mert szerintük Hajdu agyondicsérte a darabot és a színészek alakítását. Ezzel a tartományi Pártbizottság nem értett egyet, s az volt a véleménye, hogy: 1. Ilyés *(sic!)* Gyula darabja nem is olyan jó darab 2. Kovács György alakítása nem volt olyan jó, ahogy Hajdu leírja 3. a darabot nem szabad nagyon dicsérni, mert sovinizmust szül. (A vita hevében Hajdu azt a kijelentést tette, hogy „elvtársak, nem ez a cikk szüli a sovinizmust, hanem az, hogy Marosvásárhelyen még ma sincs magyar közigazgatás.") Érthető, hogy milyen felháborodást váltott ki a tartományi pártbizottságnak ez a véleménye a marosvásárhelyi kulturális személyiségek körében. Hosszú vita alakult ki a pártbizottság és a marosvásárhelyi írók között, végül Hajdu kénytelen volt átírni a cikket, amely másfél hét után jelent meg. (A cikket legközelebb felterjesztem.)

A kritikust tehát kényszerítették a siker „sovinizmust szülő" hírének tompítására, arról azonban nincs adatunk, hogy a színrevitelbe már a próbafolyamat során bele kívántak volna avatkozni. Pedig e speciális magyar-magyar kulturális kapcsolatban, a címben jelzett „megőrizve megszüntetés"-ként definiálható dramaturgia leggyakrabban már e fázisban működésbe lépett. Nemcsak az 1950-es években, de akkor kiváltképpen kitapintható az a görcsös, ugyanakkor megvalósíthatatlan hatalmi igyekezet, hogy a barátságretorika jegyében időnként – kénytelen kelletlen – színpadra engedett „veszélyes" (a kollektív kulturális emlékezetben élő motívumokban bővelkedő) magyar darabok előadásaiban a népi demokráciák közötti kulturális kapcsolatok és a deklarált kisebbségpolitika hirdetett céljai

úgy érvényesüljenek, hogy közben ne sértsék az aktuális helyi politikai gyakorlat érdekeit. A színházaktól elvárták: a magyar szempontból érzékeny motívumokat tartalmazó darabokat úgy állítsák színre, hogy a közönség Illyés által is konstatált „szorosabb kollektivitása", tulajdonképpen az assmanni „emlékezés" (avagy múlthoz való viszony), „identitás" (avagy politikai képzelőerő) és „kulturális folytonosság" (avagy hagyományteremtés) hármassága ne aktivizálódjon. Ez a szövegkönyv megváltoztatásával, a rendezés eszközeivel vagy a díszlet-jelmez magyaros szimbólumainak elhagyásával végrehajtott hatástalanítási kísérlet – a diplomáciai jelentésekben is jól nyomon követhetően – makacs törekvés maradt a romániai magyar színpadokon az 1950-es években.

Utaljunk zárásként e megőrizve megszüntetés stratégia egyetlen példájára, a *János vitéz* című Kacsóh daljáték kolozsvári operabeli bemutatójára, mely 1953. március 3-án zajlott.

Kérdéses, miért engedélyezték egyáltalán e „magyaros", „népies" motívumokban tényleg bővelkedő, Petőfi műve alapján készült, már 1904. novemberi premierjén is hazafias tüntetést kiváltó művet Kolozsváron. Nem csoda, hogy már a szövegkönyvváltozat kiválasztását is nagy kapkodás és bizonytalankodás övezte. A jelentések szerint Ronai, a kolozsvári opera igazgatója közvetlenül, s nem a bukaresti minisztériumon keresztül kívánta beszereztetni a pesti Operától a partitúrát, amiért szóbeli megrovásban részesült. Pataki László bukaresti nagykövet 1953. február 11-i, a külügyminisztériumnak adott jelentése[10] aztán részletekbe menően taglalja a *János vitéz* szövegkönyvével kapcsolatos további zűrzavart. A Romániában átdolgozott szövegkönyvet a Művészetügyi Bizottság referense először jónak találta, majd egy írókból és kritikusokból álló bizottság ugyanezt a változatot már előadásra alkalmatlannak minősítette, mert „búsmagyarkodó frázisokat" talált benne. A román illetékesek ekkor – a bukaresti magyar követséghez fordulva – rendkívüli sürgősséggel kérték a pesti operabeli előadás szövegkönyvét. A sietség indoklása rávilágít a magyar darabok színre állítása mögötti döntően kompenzációs jellegű politikai célra:

> […] mivel az előadást már hirdetik Kolozsvárott, s ha nem mutatják be, ezt a reakció a Román Népköztársaság nemzetiségi politikája ellen uszításra fogja felhasználni. Éppen ezért politikai kérdésnek tartják, hogy a „János Vitéz" c. opera Kolozsváron bemutatásra kerüljön.[11]

Hogy e szövegváltoztatással elérendő jelentésmódosítás érdekében mekkora energiákat mozgósítottak, s hogy ugyanakkor mennyire bizonytalanok voltak a veszélyesnek, nem kívánatosnak ítélt motívumok hatástalanításának módjában,

[10] MOL, KÜM. Admin. Románia 1945–1964., XIX-J-1-k, 23. d., 18/d.
[11] MOL, KÜM. Admin. Románia 1945–1964., XIX-J-1-k, 23. d., 18/d.

azt Pataki követ 1953. március 19-i, külügyminisztériumnak írott jelentése[12] jól szemlélteti. Rámutat, hogy a román részről korábban olyannyira sürgetett pesti szövegkönyv változatot az illetékes elvtárs három napig át sem vette. Pataki szerint azt az előadásban végül fel sem használták (valószínűleg jobban bíztak a helyi erők kényes pontokat, tabukat hatékonyabban semlegesítő szakértelmében) „Ekkor Hajdu és Sütő András egy délután összeültek és átdolgozták a darabot."[13] S milyen lett az eredmény? Megtudhatjuk Wasmer János kolozsvári hivatalvezető bukaresti magyar követségre írott jelentéséből,[14] melyben 1953. március 7-én a pár nappal korábbi premierről számol be.

> […] Az előadásnak komoly, nagy sikere volt és semmiféle soviniszta megnyilvánulás nem történt. Nagy számban nézték végig románok is, akiknek igen tetszett a darab. Szakmai körökben, mint a „Szentgyörgyi István" intézet tanárai között, vannak azonban olyan hangok is, hogy úgy művészi, mint ideológiai szempontból tökéletesebb munkát végzett volna a színház, ha idejében hozzájuthat a Magyarországon már átdolgozott műhöz, s ennek tulajdonítják, hogy a darab egyes helyeken kissé vontatott, s egyesek véleménye szerint magyar jellegét is túlságosan lecsökkentették, így pld. nemzeti színű zászló helyett egy fehér lobogót hoztak, amelyre a műsorfüzet címlapján lévő kép volt reáfestve.

Újra csak a kulturális kapcsolatok döntően ideológiai, politikai funkciójára utal, hogy a sikeres, pazarul kivitelezett, bizonyára esztétikai szempontból sem értéktelen előadást a magyar követség, a helyi politika és a közönség egyaránt politika szempontból, elsősorban a magyar motívumok reprezentációja szempontjából értékelte. A *János vitéz* – a *Fáklyaláng*hoz hasonlóan – nem esztétikai, hanem – mint láttuk – *status quo* problémákat vetett fel, s a kollektív kulturális emlékezet aktivizálódásának veszélyével fenyegetett.

FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL),
▪ Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP)
▪ M-KS-288-33 Tudományos és Kulturális Osztály 1957–1963

Főhatóságok
Külügyminisztérium (KÜM)
▪ XIX-J-1-k Általános iratok 1945–1979.
▪ XIX-J-1-j Titkos Ügykezelés (TÜK) iratok 1945–1979

[12] MOL, KÜM. Admin. Románia 1945–1964., XIX-J-1-k, 23. d., 18/d.
[13] Uo.
[14] MOL, KÜM. Admin. Románia 1945–1964., XIX-J-1-k, 23. d, 18/d., 10/02779. 1–2.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Assmann, Jan (1999): *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában,* Atlantisz, Budapest.
Benedek András (1985): *Színházi műhelytitkok,* Magvető, Budapest.
Bérczes László (1996): *Székely körvasút. Tompa Miklós mesél.* Pesti Szalon, Budapest.
Illyés Gyula (1966): *Szíves kalauz,* Szépirodalmi, Budapest.
Illyés Gyula (1982): Fáklyaláng. *Regények, novellák, drámák,* Szépirodalmi, Budapest.
Kántor Lajos – Kötő József (1994): *Magyar színház Erdélyben (1919–1992),* Kriterion, Bukarest.

A TÁLENTUM SOROZAT KORÁBBAN MEGJELENT KÖTETEI

ISSN 2063-3718

1. Kutasi Zsuzsanna: *A ló a középkori arab irodalomban.* Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 210 oldal. ISBN 978 963 312 088 0
2. *Doktoranduszok a nyelvtudomány útjain. A 6. Félúton konferencia, ELTE BTK, 2010. október 7–8.* Szerk. Parapatics Andrea. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 266 oldal. ISBN 978 963 312 097 2
3. Emese Egedi-Kovács: *La « morte vivante » dans le récit français et occitan du Moyen Âge.* Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 260 oldal. ISBN 978 963 312 110 8
4. Varga Orsolya: *Párhuzamos fordítórajzok. Műfordítás-szemlélet Magyarországon és Hollandiában, a 20. század első felében.* Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 214 oldal. ISBN 978 963 312 103 0
5. *Descobrimentos Portugueses e a Mitteleuropa.* Organizadores Clara Riso e István Rákóczi. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 158 oldal. ISBN 978 963 312 112 2
6. *Cognition and Culture. The Role of Metaphor and Metonymy.* Edited by Sonja Kleinke, Zoltán Kövecses, Andreas Musolff and Veronika Szelid. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 228 oldal. ISBN 978 963 312 115 3