

Kiss Gabriella

# „Józanító tapasztalás, hogy nincsen többé Nagyszabás”

GONDOLATOK AZ ÁLLAMI ÁRUHÁZ CÍMŰ „SZOCIALISTA OPERETT” [RE]KANONIZÁLÓDÁSÁRÓL

A történelem annak a kulturális aktivitásnak a manifesztációja, amelyre mindig a felejtés és az áthagyományozódás sűti rá a bélyegét. Az emlékezet kutatásának ez a tézise természetesen nem hagyta érintetlenül a színháztörténet-írást sem. Mi több! Mnémoszüné és Léthé kapcsolata különösen termékeny kérdésekre inspirálja az elmúlt két évtized azon historiográfusait, akik a magyar színházi hagyomány önképével és annak a „siker dramaturgiájához” (német lovagdrámákhoz, érzékenyjátékokhoz, francia jólmegcsinált szindarabokhoz stb.) fűződő viszonyával foglalkoznak.<sup>1</sup>

Ezek a „nevetés polgári színházának” [Klotz] színeváltozásaira fókuszáló munkák abból indulnak ki, hogy azok a „hozzávalók”, amelyek operettek, népszínművek, zenes bohózatok, társalgási drámák révén formáltak és formálják a színészek és a nézők [ön]megértését, egész Európában befolyást gyakoroltak a modernitás horizontjának szerkezetére. Az viszont már nem ennyire egyértelmű, hogy milyen előfeltevésekkel kontextualizálják a tény, mely szerint ezeknek a sokszor dramatikus szöveggént nem publikált színházi eseményeknek az esetében explicit módon a „sikervágy tekinthető a szövegvilág teloszájának”.<sup>2</sup> A kommersz és profitorientált tömegtermelés tünetének tekintik-e a színpadra került művek és a látogatók számainak arányából levont következtetéseket,<sup>3</sup> vagy komplex hatástörténeti folyamatok ismeretében vizsgálják e messze-menőkig nem érdektelen adatokat.<sup>4</sup> Egyszerűbben fogalmazva: érdemben szembe néznek-e azzal a ténnyel, hogy az ún. „könnyű szórakozást” kínáló műfajok kortárs horizontját is a jelenben zajló és a múltat aktívan alakító színházi folyamatok alkotják.

Arra, hogy az arrogancia, a sznobéria és az elméleti reflektálatlanság milyen színháztörténeti következményekkel járhat, kiváló példa az a tény, hogy az ún. szocialista operett csak az elmúlt években kapott némi esélyt arra, hogy elfoglalhassa helyét a magyar színháztörténeti kánonban.<sup>5</sup> Addig ugyanis, amíg az előadás emlékét megidéző képi és szöveges dokumentumok analizésére vállalkozó színházi filológia nem volt képes kimozdulni a „mimézisen alapuló, reprezentációt működtető, tradicionális

1 Pl. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Winter, Heidelberg, 2007.

2 Bécsy Tamás, *A siker receptjei*, Vörösmarty Társaság, Székesfehérvár, 2001, 91.; Uő, *Magyar drámákról. 1920-as, 1930-as évek*, Dialóg–Campus, Budapest–Pécs, 2003.

3 „Épp hogy a színházi vállalkozások számára is törvényesen szabaddá vált az iparúzés, a spekulánsok máris siettek kihasználni a kínálkozó lehetőségeket. [...] A tinglitangliban feloldott dramatikus műfaj irtózatossá szörnnyé gyúrta össze a bohózatokat, operetteket és népszínműveket, hogy a kuplé-komikus és a sanzonett *dramatis persona*-ként tündökölhessen.” Max Martersteiget idézi Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, III., Metzler, Stuttgart, Weimar, 1999, 632.

4 Vö. Kiss Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca – pillanatfelvételek*, Balassi, Budapest, 2011.

5 Vö. *Újjáépítés és államosítás*, szerk. Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya, L'Harmattan, Budapest, 2020, megjelenés előtt.

szabályrendet követő stabil művészeti és társadalmi keretekben elképzelt, statikus színház”<sup>6</sup> fogalmi keretei közül, addig remény sem volt arra, hogy a hungarikumnak számító operett szovjetizálódásának mozzanata úgy váljon a színházi emlékezet részévé, hogy az előadások esztétikai megcsináltságának kulturális kontextusát ne a városi legendáknak és pártpolitikai narratíváknak a művészet „felületes aspektusát” alkotó hálója képezze.<sup>7</sup> Esettanulmányomban erre az esztétika és politika egymásba fonódásával számot vető (net-filológiai) elemzési módra mutatok példát a Benkó Bence és Fábíán Péter [k2 Társulat] rendezte *Állami Áruház* recepciójára fókuszálva. Munkahipotézisem szerint ugyanis a kecskeméti Katona József Színház Kelemen László Kamaraszínházában lezajlott bemutató (2019) olyan komplex mnemotechnikai koncepció,<sup>8</sup> mely képes [re]kanonizálni a magyar színháztörténet egyik tökéletesen elfelejtett előadását: a Fővárosi Operettszínház Gáspár Margit igazgatói működésével fémjelzett korszakának harmadik kortárs tematikájú bemutatóját. Vagyis olyan esemény, amely [I.] úgy játssza újra [reenactment] a kettős beszéd emblémájának számító, Ascher Tamás-rendezés (1976) szatirikus dimenzióját,<sup>9</sup> [II.] hogy közben reaktiválja a dr. Márkus Éva és Mikó András nevével fémjelzett ősbemutató (1952) iróniáját.<sup>10</sup> Ily módon egyfelől újírja a kaposvári előadásnak azt a „tűrt” gesztusát, amely nyíltan vagy burkoltan, de felismerhetően a nevetség tárgyává – tehát láthatóvá [Rancière] – tette egy kirekesztő hatalom tétélező, rendfenntartó és törvényhozó rendjét. Másfelől ráirányítja figyelmünket az Operettszínház államosítása során arra a zenés színház egy meghatározó színjátéktípusát legitimáló kérdésre, hogy a Barabás Tibor, Gádor Béla, Darvas Szilárd és Kerekes János örökösének tulajdonában lévő *Állami Áruház* milyen műfaji-dramaturgiai elvárásokkal lép párbeszédbe.<sup>11</sup> Következésképp [III.] a magát 2019-ben termelési vagy propaganda-, de mindenképp „operettnek” minősítő előadás úgy archiválja a magyar operettjátszás – saját szocialista profilját „kaposvárszürke” rendezői szemüvegen keresztül olvasó – hagyományát, hogy létrehozza egy előadasként tökéletesen elfelejtett „zenés vígjáték” születésének „an-archivált” dokumentumát.<sup>12</sup>

[I.] A 21. században szakmai csótlás lenne figyelmen kívül hagyni, hogy a tömegeken digitalizált adatok korszakában radikális változásokon megy keresztül a filológia

6 Jákfalvi Magdolna, *A színházi előadás fogalma a digitális média korában*, Theatron, 2014/1., 24.

7 Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Balassi, Budapest, 2009, 12.

8 Kecskeméti Katona József Színház [Kelemen László Kamaraszínház], R. Benkó Bence és Fábíán Péter, bemutató dátuma: 2019. március 1.

9 Kaposvári Csiky Gergely Színház, R. Ascher Tamás, bemutató dátuma: 1976. május 21.

10 Fővárosi Operett Színház, R. dr. Márkus Éva és Mikó András, bemutató dátuma: 1952. május 30.

11 Ennek kulcsa az a koncepció volt, amely egyfelől az operett új eredetmítoszára, másfelől az új, mai mondanivalójú, szövegében és zenéjében is a kor szellemét sugárzó [katona-, bányász-termelési- és sport-] operettek létrehozására épült. Előbbi szerint az operett az ókori mimuszínházra visszavezethető, tehát kétezer éves múlttal rendelkező színjátéktípus „a népi igazmondás humoros műfaja, [amely] új mecénása parancsára hazudni kezdett”. [Gáspár Margit, *Az operett*, Népszava, Budapest, 1949, 8.] Utóbbi következtében „[...] kiváló magyar írók érdeklődése fordult az addig lenézett műfaj felé, és megszületett [...] az új magyar operett-dramaturgia.” *Gáspár Margit felszólalása a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján*, Színház- és Filmművészet, 1951/13–14., 543.

12 Ily módon igazolja Jacques Derrida tézisét, mely szerint akkor és ott jön létre archívum, ahol az emlékezet csődöt mond. Jacques Derrida, *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió*, ford. Bereczki Péter, Kijarat, Budapest, 2008, 89.

tudományos szituáltsága.<sup>13</sup> A k2 *Állami Áruháza* – mi több: az előadásnak a *Röpülj, lelkeimmel* (2016) összehasonlítva feltűnően szegényes kritikai recepciója – pontosan modellálja azt a dramaturgiai munkát,<sup>14</sup> amelynek kontextusát az internet globális infrastruktúrája, ritmusát pedig a [hiper]kulturális mátrix határozza meg.<sup>15</sup> A rendezés ugyanis egyértelművé teszi, hogy kizárólag azzal a három pretextussal dolgozik, amelyet a *mainstream* kereső kulturális emlékezete és a világháló disszeminációs rendje elérhetővé tesz: egyfelől a kaposvári „politikai misék” legendáriuma,<sup>16</sup> másfelől a Rákosi-korszak társadalmi kontextusát az ideológémák 1956 előtti és utáni rendje szerint fikcionalizáló, de egyaránt népszerű filmek [Gertler Viktor 1953-as *Állami Áruháza* és Bacsó Péter 1969-es *A tanúja*].

A filológiai háttérmunkának ez a csak nagyon szűk értelemben vett szövegkritikai attitűdje esetünkben azért bír kultúrtörténeti jelentőséggel,<sup>17</sup> mert nem „valóságként”, hanem mediális és emlékezetpolitikai konstrukcióként őrzi meg az Ascher-féle *Állami Áruház*nak azt az olvasatát,<sup>18</sup> amely egy *par excellence* szocialista operett ideologikus tartalmának „persziflázsaként” értelmezi a kaposvári előadást.<sup>19</sup> Olyan rendezésnek, amelyben a „gyilkos ironia” a szép jövő építését kísérő szocialista életöröm (filmes) koncepcióját támadja meg,<sup>20</sup> parodisztikus hatásának pedig az ötvenes és a hetve-

13 Vö. pl. Tamás Ábel, *Filológia = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 65–77.

14 Vö. Aleida Assmann, *Utopie der Medien, Medien der Utopie: Druckerpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur*, Archiv und Wirtschaft, 2003/1., [www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m\\_assmann.htm](http://www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m_assmann.htm)

15 A hiperkultúra fogalmához lásd Byung-Chul Han, *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Merve, Berlin, 2005.

16 Pl. Eörsi László, „Megbombáztuk Kaposvárt”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*, Napvilág, 1956-os Intézet Alapítvány, Budapest, 2013. Vö. Kiss Gabriella, *Az Állami Áruház-paradigma. Gondolatok a cenzúra esztétikájáról és az operett-játszás hazai tradíciójának politikusságáról*, Alföld, 2014/12., 34–42.

17 Tamás, *i. m.*, 68.

18 „Még az egyetemi éveink alatt hallottunk a híres Ascher-féle rendezésről, mely rögtön megmozgatta a fantáziánkat. [...] Izgalmas egy előző rendszeren keresztül beszélni az aktuális rendszerről. Az *Állami Áruház*nak ugyanis fontos része a politikai-társadalmi vonal. Természetesen hangsúlyos szerepet kapnak az operettek jellemző szerelmi szálak is. Azonban ugyanolyan fontos eleme a darabnak a propaganda. Az *Állami Áruház* ugyanis teljesen kritikamentes a saját korával. Minden rendben van, mert a minisztérium mindent megold, és ez sugárzik. Reményeink szerint ezt a hangulatot sikerül annyira túlfokoznunk, hogy gyanússá váljon a nézők számára. Emellett próbáljuk átfedni a két kort, hiszen ma is rengeteg propaganda-elem jön szembe velünk a reklámokban, a közösségi oldalakon.” Koós Kata, *Állami Áruház, avagy giccstől gyanúsan tocsogó álomvilág*, <https://www.baon.hu/kultura/helyi-kultura/allami-aruhaz-avagy-a-giccstol-gyanusan-tocsogo-alomvilag-1778872/>

19 „A szerzők szeme előtt nyilván az ötvenes évek *Állami Áruháza*, és az általa a hetvenes években született kaposvári siker lebegett. Csak egyvalamiről feledkeztek meg. A komolyan vett *Állami Áruház* a hetvenes években az ötvenes évek operettjébe fogalmazott ideologikus tartalmat persziflálta pusztán azáltal, hogy staffázsszerűen fölillantotta a cselekmény társadalmi hátterét. Ez a gondolatmenet tökéletesen megfelelt az általános kaposvári világ- és színházzemléletnek.” Koltai Tamás, *Mondjunk-e le önmagunkról? Gondolatritmus kaposvári előadásokban*, Jelenkor, 1986/5., 445.

20 „Arra voltunk érzékenyek, ami úgy tűnt, hogy valami bátor leleplezése a minket körülvevő élet hazugságainak. Igazából mindenki erre várt. Igen gyakran előfordult az, hogy közönségreakció jött ott, mert érteni véltek valamit olyan helyen, ahol mi ezt nem gondoltuk – nyilatkozta Zsámbéki. – De hát természetesen egy ilyen alapvetően gyilkos ironiájú produkciót, mint az *Állami Áruház*, azt [a közönség] természetesen megértette úgy és ott, ahogyan azt az Ascher és az előadás akarta.” Zsámbéki Gábor nyilatkozatát lásd Markovits Ferenc–Mélykuti Ilona, *Fűtanú. A Kaposvár-jelenség*, 1994. május 18., OSZMI-dokumentáció.

nes évek társadalmi kontextusa közötti különbség a kulcsa.<sup>21</sup> Ez tette törvényszerűvé, hogy a kettős beszéd bilincseiben dolgozó színházi kritika és a második nyilvánosság rendszerkritikus gondolatainak nem vagy nehezen cenzúrázható (vagyis láthatatlan) láthatóságára [vagyis vizualizációjára] fókuszáló színháztörténet-írás a műfajilag kötelező *happy endet* „aktualizáló” harmadik finálét őrizte meg az emlékezetében. Kaposvárott ugyanis az előadás egy, a Gertler Viktor-filmből kölcsönzött jelenet színrevitelével ért véget. A klottnadrágban és atlétatrikóban röplabdázó, lepkét kergető kollektíva, illetve az evezőlapátokat forgató kórus az *Egy Duna-parti csónakházban* című, orkán hangszóróból kétszer is felhangzó filmslágerre mozgott. Majd amikor a hangulat az egyre gyorsabb tempójú éneknek köszönhetően eksztatikussá vált, rendőrsípszó hallatszott, és egy antantszíjjal felszerelt, félmegtelen rendőr laposra vert egy toprongyos részeget. A reflektorait a közönségre irányítva érkező és az olajfestett hátteret pont a „felszabadulási emlékmű” képénél kettéhasító, valódi szürke Pobjedából pedig nemcsak Kocsis, hanem két bőrkabátos ávós szállt ki, akik mozdulatlaná merevedve addig kísérték tekintetükkel a színházból távozókat, míg ki nem ürült a nézőtér.<sup>22</sup>

Tulajdonképpen érthető, hogy a kecskeméti rendezés is ezt a közismert dramaturgiai változtatást olvassa újra. Az viszont már nem törvényszerű, hogy az újraolvasás egy, az előadás egészét metateatrális, önmagát pedig intertextuális zárójelbe illesztő gesztussal történik. A civil anyakönyve szerint „Drucker”, szerepe szerint „Drukker” nevű karmester addig nem kezdheti el a nyitányt, amíg meg nem kapja *A tanú*, „Virág elvtársáról” elnevezett „Virág Árpád hivatalnok úrtól” a partitúrát. A színházi emlékezet megtestesülésének szempontjából nem az az érdekes, hogy az előadást végignéző kultúrcsinovnyik mit tesz és mond: a társulattal mindkét felvonás előtt konzultál, a Minisztérium „déli-gyümölcs színű zászlaját” vörösre cserélteti, végignézi, hogy Dancsot az Ivánnak nevezett ávós megveri, majd nemes egyszerűséggel lelövi, s még a tapsrend előtt távozik. Hanem az az önbejelentő gesztus bír jelentőséggel, amellyel a rendezés az előadás első percétől kezdve egyértelművé teszi: pontosan tudatában van a reprezentáció transztextuális megcsináltságának – bezáródásának és megnyithatóságának. Ily módon nem akar, mert nem is tud belemenni „a cenzúra esztétikájának” abba a „játékába”, amelynek legfontosabb előfeltételének számító tabuja szerint „tilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is”.<sup>23</sup>

A valóság színrevitelének ez a k2 Társulat valamennyi előadására jellemző szokásrendje magától értetődő lehetőségnek tekinti, hogy az előre – a kettős beszéd világában kizárólagosan – adott megkülönböztetések bármikor felforgathatóak.<sup>24</sup> A reprezentációba zártásgot reflexió alá helyező metaszínházi formák ugyanis automatikusan

21 Regös János, *Állami Áruház 1952–1977 = Állami Áruház. Egy téma több arca*, szerk. R. J., Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1986, 25. Vö. „Milyen eszközökkel éri ezt el a rendező? Egyrészt azzal, hogy feleleveníti és egyszerre veszi komolyan és teszi idézőjelbe a korabeli játéktípust. Másrészt olyan ellentpontrendszer alkalmaz, melynek következtében összetettebben történik meg az ötvenes évek felidézése a színpadon.” Nánay István, *Elidegenített operett? Az Állami Áruház Kaposvárott*, Színház, 1976/9., 22.

22 Koltai Tamás, *Az én Kaposvárom. Harminc évad, és ami utána jött*, Színház, 2003/11., 8

23 Haraszti Miklós, *A cenzúra esztétikája*, Magvető, Budapest, 1991, 116.

24 Vö. Sybille Krämer, Marco Stahlhut, *Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie = Theorien des Performativen*, hg. Erika Fischer-Lichte – Christoph Wulf, Akademie, Berlin, 2001, 35–64.

megakadályozzák, hogy az előadás olyan komolyan vehető eszközzé váljon, amelynek célja a mindenkori hatalomgyakorlás során szalonképtelennek minősülő gondolatok elsősorban képi kommunikációja. Hiszen aki számára nem létezik egy *intrateátrális* (hivatalos, propagandisztikus) valóság, annak kettős beszéd sem olyan kódolási-dekódolási mód, amely egy (bár *extrateátrális*, mégis) „igazabb” valóságot közvetít.<sup>25</sup>

A színház politikai aktivizmusának ezt a (Rákosi-korszak és a Kádár-rendszer örökségének számító) definícióját egyfelől játékosan tematizáló, másfelől teátrálisan hátrító gesztusát nem veszik észre azok a kritikai olvasatok,<sup>26</sup> amelyek csak és kizárólag a Rákosi-, Kádár-, Orbán- stb.-rendszer ideotextuális ábrázolását látják vagy keresik a kecskeméti előadásban.<sup>27</sup> Pedig a „reprezentációs közvetítés [...] pedagógiájának” teátrális elbizonytalánítására,<sup>28</sup> a cinkos összekacsintás önironikus destrukciójára számos példát találhatunk: többek között „Ascher Jelentőnő Gizike” groteszk és emlékezetpolitikai szerepe miatt figyelemre méltó alakját. A Dancssal sikeresen, Kocsissal viszont sikertelenül kacérkodó (a libretto szerint gyönyörű lábú, következőképp 1952-ben kispolgárinak, 1976-ban frivolnak, 2019-ben platinaszőkére festett hajú, rózsaszín kosztümbe öltözött csinibabának ábrázolt) titkár nő dramaturgiai feladata Kecskeméten nem merül ki abban, hogy egy kis telefonálgatással segít a Népi Demokrácia termelői és kereskedői ellen hadat üzenő reakciós erőknél, és kihangosítja a Révai és Aczél által is eltűrt olyan megjegyzéseket, mint „Nem is volna rossz, ugye? Benőszülni egy prolicsaládba! Mindig is karrierista voltál!”<sup>29</sup> Bezzegh, Kocsis, Dancs, Glauzius, Klíno, Boriska és Iványiné első megszólalásainál a színpad állóképpé merevedik, mert a színésznő felolvassa az 1952-es színjátékszöveg szerzői instrukcióit (pl. „Glauziusz hatvan felé közelítő főkönyvelő. Negyven év irodai munka a háta mögött. Húsz esztendeje van az áruház alkalmazásában. Csendes, egykedvű,

- 
- 25 Ez a fajta színházi működések „olyan olvasatot igényelt, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó és a vizuális szöveget, s többé nem a dramatikusság szöveg igazságértékének potenciája, hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot. A 60-as évek elején indult el ez az óvatos, finom nyelvi játék, mely [...] szabad extratextusként mást állított valóságnak, mint amit a támogatott színházi intézményrendszer elvart.” Jákfalvi Magdolna, *Kettős beszéd – egyenes értés = Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. Kisantal Tamás – Menyhért Anna, L' Harmattan, JAK, Budapest, 2005, 97.
- 26 A rendszerváltás előtti és utáni magyar színház (a)politikusságának kérdéséhez lásd Kricsfalusi Beatrix, *Színház mindenben túl. Politikai színház a posztpolitika korában = Színházi politika # politikai színház*, szerk. Antal Klaudia, Pandúr Petra – P. Müller Péter, Kronosz, Pécs, 2018, 15–29.
- 27 Pl. B. Orbán Emese, *Milyen színű az a zászló?*, <https://magyarnemzet.hu/kultura/milyen-szinu-az-a-zaszlo-7031525/Vö>. „Rendezésükben az ötvenes évek paródiája a hetvenes évek színházi kettősbeszédével keveredik. Ám míg előbbi a kor színházi/filmes nyelvének bugyutaságát poentírozza, addig az utóbbi komolyan megkérdőjelezi a kettős beszéd létjogosultságát, amely mind kellemetlenebbül tolszik vissza napjaink színházi kultúrájába.” Puskás Panni, *Lehet-e ezt még fokozni?*, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7871/kerekes-janos-barabas-tibor-darvas-szilard-gador-abela-allami-aruhaz-kecskemeti-katona-jozsef-szinhaz/>
- 28 Jacques Rancière, *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Műcsarnok, Budapest, 2011, 40.
- 29 „Nos, akkoriban még minden szöveggönyvet be kellett mutatni a Dramaturgiai Tanácsnak, ahol Kende István elnökölt, aki igazán jóindulatú volt velünk, de az *Állami Áruházra* azt mondta: ez előadhatatlan, mert az derül ki belőle, hogy itt mindenki az angol rádióra hallgat, és az angol rádióval az egész közvéleményt meg lehet mozgatni. Dolgozzák át, és utána terjesszék be újra – így nem lehet. [...] De azért ugye, milyen jellemző: ez a darab, amit most úgy mutattak be, mint ami jellemző annak a kornak az elfogultságaira, sémáira, mit tudom én mijére, akkor veszélyes ügynök számított, amiért ki kellett állni és rettentő kockázatokat vállalni.” Gáspár Margit, *Virágkor tövisekkel*, II., Színház, 1999/9., 39.

lassú beszédű, sértett, mellőzött ember.”).<sup>30</sup> Vagyis az ötvenes évek káderlapjainak és a hetvenes évek ügynöki jelentéseinek világát dokumentumként színre vivő „Jelentő-nő” egyértelművé teszi, hogy akik képesek önálló döntéseket hozni – akár elvi (mint Kocsis, Dancs, Glauzius és Iványiné), akár magánéleti alapon (Boriska elvált, Klinkó és Bezzegh bácsi pedig nem tagadják meg „régí vágású”, illetve „altiszi” múltjukat) –, soha sincsenek biztonságban. „Ascher kartársnő” alakja viszont azt mutatja meg, hogy ha valaki a Kaposvár-jelenség emblematikus előadásán dolgozó „kis rendezőcsíra”, akkor pontosan úgy rászorul nagynénje információira, ahogy az aczéli kultúrpolitika kettős beszéde is a (második) nyilvánosságnak a hatalom által megtúrt voltára épült. Mindezt ha nem is habkönnyű, de páratlanul energetikus zárójelbe teszi „Gizike”, vagyis az a csak színpadi zenei és táncos konvenciók által létező szubrett szerepkör, amely a hátsó függönyre erősített, hatalmas vöröscsillag előtt univerzálisan rózsaszínbén tocsogó teátrális álomvilág egyik legprofesszionálisabb teljesítménye.

Hasonló módon válik dramaturgiai csomóponttá az *Állami Áruház* egyetlen örökzöld slágere. 1952-ben Feleki Kamill az értelmi hangsúlyokat aláhúзва mondta rá, énekelte alá a *Sprechgesang*-szerű melódiára az *En kis unokám* szövegét – vagyis egy speciális színészi alkat aurájának és a népnevelői feladat felmagasztalásának volt köszönhető a háború előtti zenés színház egyik sztárját rehabilitáló siker.<sup>31</sup> Ascher ezért már nem az *Állami Áruház* buffójának dalát, hanem a mindmáig nagy YouTube-disszeminációnak örvendő sanzont övező nosztalgia vérlázító voltát vitte színre.<sup>32</sup> A kaposváriak egykori táncos-komikusa (Papp István) az unokadalnál Feleki Kamill „hasonmásává” vált – például ő is csak a zene alá szavalta szöveget. A viharos tapsot követően azonban úgy kezdte el a borítékolt ráadást, hogy aktái közül a csecsemő immár monumentális méretű fotóját vette elő, s a közönségnek megmutatott portrén látható mosoly és kopasz koponya kísértetiesen hasonlított a falon lógó Rákosi-képre.<sup>33</sup>

Nos, a k2 rendezése folytatja az újramondásnak ezt a hagyományát. Amikor a dal alatt próbababák „táncolnak” be középre egy sorban, nemes egyszerűséggel rájuk vetül az ország azon hajdani és jelenlegi vezetőinek szónokló arca, akik a Fővárosi Operettszínház ősbemutatójától (1952. május 30.) a kecskeméti Katona József Színház premierjéig (2019. március 1.) a média nyilvánossága előtt beszéltek és beszélnek az „emberibb” jövőről. Vagyis egyfelől 2019-ben semmi sincs a befogadás pillanatában megtörténő „összekacsintás” véletlenjére bízva: minden néző képes a látottat a kortárs társadalmi diskurzus „pártpolitikának” tekintett elemeire vonatkoztatni. Másfelől a sláger alatt futó képsor csak annyiban válik a színpadi reprezentáció „önmagáért

30 Barabás Tibor – Gádor Béla, *Állami Áruház*, Népszava, Budapest, 1954.

31 „[Feleki] énekszámában a dalt úgy, ahogy van, tanítani kellene. Kitűnő példája ez annak, hogyan kell koncentrálni az énekszám előadásánál, példa arra, hogyan lehet egy színésznek egy kis kört vonnia maga köré, egy darab előadásánál, olyan kört, amilyet Feleki Kamill tud teremteni maga körül ennek a darabnak az előadásában.” *Vámos László hozzászólása, Az Állami Áruház című zenés vígjáték vitája*, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Magyar Zeneművészek Szövetsége, 1952. június 15., 35.

32 „Két betétszám [a Budapestről ujjongó induló és Glauzius bácsi dala] – s egy harmadik, a filmváltozatból: 'Egy Duna-parti csónakházban...' – elszabadult, önálló életre kelt és éveken át erőteljes hatást gyakorolt (nem akadt nap, hogy a rádióban legalább egyszer ne hallottuk volna a kis unokájáról éneklő Glauzius bácsit, az áruházi főkönnyelőt).” Molnár Gál Péter, *Állami Áruház. Felújítás a kaposvári Csiky Gergely Színházban*, Népszabadság, 1976. január 4.

33 Regős, *i. m.*, 24.

beszélő” részévé, amennyiben a kuplé különül el zenedramaturgiailag a partitúra többi részétől. A kettős beszéd tökéletesen rekonstruált színreviteli stratégiája tehát saját kontextusát veszített állapotát mutatja fel. Következésképp talán az előadásnak ez a mozzanata dokumentálja a legpontosabban annak a politikával reprezentációs viszonyba lépő [politikai] színháznak a működésképtelenségét, amely „szükségképpen nem tud mást, mint megismételni mindazt, amit elsősorban napi mediális tapasztalataink alapján a politikával azonosítunk”.<sup>34</sup>

Az ellenzéki aktivizmus heroizmusát veszített hangulatát tematizálja a geggé vagy nyelvi poénokká váló pretextusok hálózata. A kaposvári rendezés vígszínházi nézőinek reakcióit is rögzítő hangfelvételen alapvetően vagy a szép és boldog jövő építésének célképzetével kapcsolatos nyelvi megnyilvánulásokon és a káderlapok nyelvemlékein,<sup>35</sup> vagy azokon a színpadi mikroszituációkon derültek, amelyekben a rendezés tette nevenségessé az ötvenes évek nyelvhasználatának, illetve tárgykultúrájának elemeit. A pártiskoláról hazatérő Kocsisnak az „új típusú” embert éltető mondatát [„Milyen boldog ez a kislány!”] például nemcsak azért fogadta kacaj, mert a kalauz paraszti származású menyasszonya a csinos, piros kulikabát helyett a dolgozó nők divatját, a lódent választotta, hanem mert az négy számmal nagyobb volt a színésznő méreténél, továbbá mert az új világ új kabátulajdonosait köszöntő örömtánc követte a jelenetet. Nem akárcsi, hanem az egyik reakciós szökött meg a gallériját markoló Dániel [s így a szocialista igazságszolgáltatás] kezei közül, Boriska pedig az előtte hasaló Klinkón átlépve közeledett Dánielhez.

Kecskeméten viszont több okból és főleg: többféleképpen nevetünk. Kedvesen fáradt kaccintásokkal fogadjuk az olyan aktuálpolitikai célzásokkal bíró gegeket, mint hogy az áruházi munka rendjére az a [Gertler/Orbán/Kovács] „Viktor bácsi” ügyel,<sup>36</sup> akinek megafonon keresztüli jelenlétét a társulat minden alkalommal harsány „Szabadság!”-gal üdvözlí. Az üres jelszavaknak járó hümmögő mosollyal vesszük tudomásul a szocialista erkölcs olyan [mindig hangsúlyosan a nézők felé mondott] tantételeit, mint „Nem a pozícióért tanul az ember.” vagy „Nagyon fontos a tanulás, mindnyájunkra is ráfér.” S műveltségünkre büszkén kacagunk azokon a szabad asszociációkon alapuló nyelvi poénokon, amelyek letűnt korok ikonikus filmjeinek a címéből, sorából és neveiből szerkeszt replikát: az egykor Latabár Kálmán által játszott Dániel így számolja az eladott árut: Egy szoknya, egy nadrág; a „Pelikán” Józsi nevű őszinte drukker Rákosi elvtársról szaval, Dániel ezekkel a mondatokkal alázza meg Klinkót: „Honi soít qui mal y pense. Mi ez? Virág, elvtárs?”; „Az élet nem habos torta, Klinkó elvtárs.”

Talán épp ez a próbák alatti, tét nélküli improvizatív poénkodás fésületlenségét idéző hangulat teszi hangsúlyossá a Gertler Viktor-film csónakházi jelenetének megidézését. Míg Kaposvárott a szocializmust építő nagyvárosi munkások három

34 Kricsfalusi Beatrix, *Reprezentáció, esztétika, politika [avagy miért nem politikus a magyar színház]*, Alföld, 2011/8., 85.

35 Pl. „GLAUZIUSZ: Nézzétek, ott a mi zászlónyertes áruházunk, milyen nagy ez a város. Kétmillió ember él, lélegzik, dolgozik benne. Az ember olyan kicsinek érzi magát. KOCSIS: Nem úgy van, Glauziusz bácsi! Mi építettük újjá ezt a várost. Az országot. ILONKA: Feri! Nézd, milyen közel vannak a csillagok!”, „Ideológiai továbbképzés nélkül a reakció uszályába kerülsz.”; „Már mondták rám, hogy maradi vagyok, hogy szűk a keresztmetszetem [...] szenilis, fejlődésképtelen, öreg, pártönkívüli, burzsuj... a többi nem jut az eszembe.”

36 A kecskeméti színház hangtárának (!) van egy Kovács Viktor nevű dolgozója.

államilag engedélyezett felüdülésének egyik tereként volt fontos a helyszín, addig Kecskeméten a Duna-part válik jelentőssé. Az össznépi boldogság kóruszása előtt ugyanis a fiatalok leveszik a cipőjüket, és kirakják a színpad szélére, majd talapzataikat a cipőkhöz illesztve lefektetik próbababáikat is. A kórus énekel, vízhangokat hallunk, az Ilonkával együtt besétáló Bezzegh bácsi pedig elővesz egy szál virágot: „Áléá hashalom” – mondja. Ez a színpadi pillanat megsokszorozva és egyénítve fényképezi színpadra a nyilas terror Dunába lőtt áldozatainak emlékére emelt cipőszobrot, s ezzel láthatóvá teszi a Kádár-kornak azt az öröklött tabuját, amelyet – az ezt követően elhangzó József Attila-allúzió értelmében [„Héj... héj...! HÉJ!!! Kartársak és kartársnók! Nézzétek! Mi az? Ott van! Dinnyehéj!”] – „rendezni kellene”.<sup>37</sup>

Legalább ilyen fontos emlékezetpolitikai gesztus figyelhető meg a szereplők elnevezésében is. Jó néhányan az 1953-as film színészeiről kapták a nevüket: Boriska „Feleki”, Glauzius „Kamill”, Klotild „Latabár” néven lesz női, „Gábor Miklós” pedig férfi eladó. De van itt Turay Gózon, Mányai, Tókés, mi több: egy „Miklós Gábor” és egy „Pelikán” Józsi. A referenciák köre aztán tovább bővül Bárdy Györggyel, Fónay Mártával, Lóránt Lenkével, Őze Lajossal, s végül „dr. Lebstück Mária” személyében a kalauz menyasszonya azzal az 1848-as forradalmárnővel azonosítódik, akit Huszka Jenő és Szilágyi László primadonnaként vitt színre a *Mária főhadnagy* című operettben. Ez az ötlet, továbbá az a tény, hogy mindezt csak a színlap szorgalmas tanulmányozói vehetik észre, úgy állít emléket a magyar színeszet egy korszakának, hogy plakatívvá teszi: alakításaik digitalizált változatait még talán, de nevüket aligha fogja megjegyezni az a maroknyi néző, aki 2019-ben végignézi az 1940-es évek magyar hangosfilm-hagyományába illeszthető kópiákat. S ily módon ki lehet jelteni: míg Ascher Tamás rendezése azt a téridőt vitte színre, amely a Révai József nevével fémjelzett kultúrpolitika „támogatott” és az Aczél György nevével fémjelzett kultúrpolitika „túrt” operettjét választotta el, illetve kötötte össze, addig a Benkó–Fábián-rendezés azt a punktuális, fragmentális és asszociatív emlékmunkát modellálja, amellyel a Z generáció tud kapcsolatot teremteni saját hagyományával.<sup>38</sup>

(II.) Ez a dinamika törvényszerűen csak felforgathatja azt a szükségszerűen merev értelmezői beállítódást, amely azon múlik, hogy a szimbólumok és asszociációk hálója a társadalmi kontextussal való megfeleltetések kizárólagos és koherens rendszerét alkossa.<sup>39</sup> Következésképp az a kérdéshorizont, amely kizárólag egy külső(nak vélt) ideológiai rend kiváltságos(nak vélt) szerepe felől kontextualizálja a rendezést, csak látszólag könnyíti meg, hogy érdemben rá tudjunk kérdezni a k2 2019-es, a kaposvári színház 1976-os és a Fővárosi Operettszínház 1952-es bemutatója közötti hatástörténeti kapcsolatra. Mert mondjuk ki újra: az egymást újrjátszó rendezések közötti térbeli és időbeli távolságot a hazai színháztörténet-írás nem a tényleges előadások történeti rekonstrukciói, hanem hasonmás-fogalmakkal azonosított ideológiai konstrukciók révén vélte áthidalni. A Gáspár Margit-korszak „új, mai mondanivalójú, szövegében és zenéjében is mai szellemet sugárzó” darabja a „szocialista operett” emblémája lett,<sup>40</sup> és az

37 Vö. György Péter, *Kádár kópönyege*, Magvető, Budapest, 2005, 7–87.

38 Vö. Assmann, *i. m.*

39 Vö. *Zárt, bizalmas, számozott*, szerk. Cseh Gergő Bendegúz, Kalmár Melinda, Osiris, Budapest, 1999; Jákfalvi Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi, Budapest, 2006, 186–202.

40 „Ne annyira, és elsősorban ne a régi operettek «vonalsítására» felé menjünk, hanem az új, a mai mondanivalójú, szövegében és zenéjében is a mai szellemet sugárzó operettek megteremtése



utókor számára szinte azonossá vált a rendkívül magas nézőszámot produkáló zenés filmvígjáték garantálta „állami derűvel”.<sup>41</sup> Az Ascher-rendezés az aczéli kultúrpolitika „túrt” kategóriájának „vígyszínházi csata” néven elhíresült példajaként kanonizálódott.<sup>42</sup> A kecskeméti előadás kritikai recepcióját pedig elsősorban a 2019. évi Pécsi Országos Színházi Találkozóra meghívott, majd visszamondott „előadás betiltása” körüli „suttogás” foglalkoztatta.<sup>43</sup> Következésképp kulcsfontosságú kérdés, hogy az önmagát a Kréta-kör, Mohácsi János, Kárpáti Péter és a világ második legmagasabb hegycsúcsa felől definiáló társulat tagjai a nevetés polgári színházának és a kortárs rendezői színháznak milyen tradíciójában „állva”, tulajdonképpen mit is vittek színre 2019. március 1-én.<sup>44</sup>

---

felé.” *Gáspár Margit hozzászólása a Magyar Színjátszás Ünnepi Hetét lezáró vitán*, Szabad Nép, 1955. június 28. Az *Állami Áruház*ból a Fővárosi Operettszínházban 135 előadást tartottak, amit 141714 néző tekintett meg. Budapestet követően az alábbi vidéki városok színházaiban volt látható a darab: Szeged [1952. 12. 12.], Békéscsaba-Szolnok [1952. 12. 25.], Kecskemét [1952. 01. 06.], Miskolc [1953. 02. 13.], Debrecen [1953. 04. 20.] Vö. Heltai Gyöngyi, *Az operett metamorfózisai, 1945–1956. A kapitalista giccsről a haladó mímusjátékig*, ELTE, Budapest, 2012, 183.

- 41 A filmet 1953 és 1976 között 6 425 000 fő látta, és 19 millió forint volt a bevétel. Tárnok János, *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1976*, Budapest, 1978, 37.
- 42 1977. március 5-én „[...] a Vígszínházban [...] nem akartak kimenni a nézők, hanem tapsoltak. Bosszús voltam, hogy miért nem mennek már ki. Én azt az utolsó effektet akarom, de ezek a marhák meg itt tapsolnak. Hát a francba velük! Hát ilyen dilis voltam, ez volt a bajom. És akkor a végén azt mondtam, ha ezek így tapsolnak ütemesen, akkor kiteszem nekik a Rákosi szobrát. Tessék, annak tapsoljanak! A Zsámbéki odajött, és kicsavarta a kezemből. »Te hülye vagy!« – mondta. – »Mit akarsz csinálni? Menj már a...!« És akkor – nagyon helyesen – kicsavarta a kezemből. Tényleg tiszta hülye voltam. Na, és akkor a végén kimentem, és meghajoltam. Ascher, Ascher – ordították. Sajnos, csak később jutott eszembe, hogy úgy kellett volna meghajolni, hogy magamhoz intem a két ávóst. És akkor úgy hajoltam volna meg, hogy ez a két ávós már víz is letartóztatni. Ez lett volna a jól!” Eörsi, *i. m.*, 37.
- 43 „A Kecskeméti Katona József Színház előadását meghívták ugyanis a Pécsi Országos Színházi Találkozóra [POSZT], aztán egy teljes hónappal az előadás előtt a szervezők hirtelen közölték, sajnos nem fogytak elég jól a jegyek, úgyhogy az előadást mégsem tartják meg. Ami furcsa, illetve sokaknak inkább gyanús volt: miért kellett volna már egy hónapra előre olyan jól fogyni a jegyeknek? Miért nem merült fel, hogy inkább áthelyezzék a hatalmas téréből egy kisebbbe az előadást? Miért állították azt egyes nézők, hogy ők korábban a jegyvásárláskor úgy látták, hogy valójában nincs már olyan sok eladó jegy? Biztos nincs ez összefüggésben azzal, hogy az előadásban mutatják Orbán Viktor arcát is? Hiába, az ember gyanakvóvá válik, ha ugyanarról a városról van szó, ahol korábban még csak nem is titkoltan politikai cenzúra miatt tiltottak le egy előadást, amelyben szerepelt Alföldi Róbert. A POSZT mindenesetre hamar közölte, természetesen szó sincs politikai okokról, és egy olyan teljesen abszurd intézkedést hoztak, hogy ha hatszázan megosztják az erről szóló bejegyzést, és hatszázan emailt írnak arról, hogy szeretnének jegyet venni a pécsi *Állami Áruház*ra, akkor újra megnyitják a jegyértékesítést – de ez persze nem történt meg.” Kovács Bálint, *Negyvennégy év után ismét egy előadás betiltásáról suttognak*, [https://index.hu/kultur/2019/06/01/allami\\_aruhaz\\_kecskemet\\_poszt\\_operett\\_pecsi\\_orzagos\\_szinhazi\\_talalkozo\\_katona\\_jozsef\\_szin haz/](https://index.hu/kultur/2019/06/01/allami_aruhaz_kecskemet_poszt_operett_pecsi_orzagos_szinhazi_talalkozo_katona_jozsef_szin haz/)
- 44 „A k2 elnevezés már nem emlékszem, hogy jutott eszünkbe. Csak akartunk valami könnyen megjegyezhető nevet. Példaképpünk volt a Kréta-kör társulat, talán nekik akartunk adózni a k-val, meg hát ez Kaposvárra is utal, ahol színész-hallgatók voltunk. És persze a híres hegycsúcsot jelenti, ami a második legmagasabb a világon. Nagy dolgokat szándékozunk tehát létrehozni, de tudjuk, hogy mindig lesz még hová törni – ha nagyon meg akarom ideologizálni, ezt is jelképezi a k2 elnevezés.” k2, *Mindig lehet újat mondani, és sohasem*, [https://szinhaz.hu/2017/10/12/k2\\_mindig\\_lehet\\_ujat\\_mondani\\_es\\_sohasem](https://szinhaz.hu/2017/10/12/k2_mindig_lehet_ujat_mondani_es_sohasem) „Sokszor mondják ránk, hogy Mohácsit utánozzuk, amiben annyi igazság van, hogy a szövegírás módszere sokszor hasonló. Mert azt tényleg tőle lestük el, hogy próbán is alakul a szöveg, és ez továbbgöngyölti akár a cselekményt is. Ugyanakkor a most készülő előadásunk, a *Cájtűkk* próbafolyamatában már

Az Ascher-rendezés újrarájátszása kapcsán eddig mondottak azt igazolják, hogy a független szférából érkező és a színházcsinálás „devised” módját kutató vendégrendezőknél határozott véleményük van arról a hagyományról, amelyben benne-létük nem választás kérdése. A tradícióhoz fűződő viszony artikulációjának előfeltétele, hogy a Benkó–Fábián-rendezés – mint láttuk – nem egy valóságképpel, hanem több és többféle valóságkonstrukcióval dolgozik, s ezek reprezentációját csak és kizárólag a különböző ideológemákat fikcionalizáló intertextusok révén tudja komolyan venni. Éppen ezért figyelemre méltó, hogy – bár a Barabás–Gábor-darab a maga korában olyan „zenés vígjátéknak” minősült, amelynek révén a magyar irodalom is gazdagabb lett egy, a társadalmi problémák iránt felelősséget érző művészet Émile Zola-i útján haladó és „az antiimperialista téma színpadi megjelenítését” lehetővé tévő darabbal<sup>45</sup> – sem a színpad, sem a kritikák tanúsága szerint nem kérdéses, hogy Kecskeméten operettet látunk. Ez a műfaji megjelölés azért fontos, mert olyan hívószóként működik, melynek hallatán magától értetődő[nek tűnik], hogy a „sztori borzasztóan unalmas”, „a kor színházi nyelve bugyuta” és „cukormázás” stb.<sup>46</sup> Következésképp az újramondás esztétikai minőségét csak az garantálhatja, ha nem a zsdanovi és malenkovi direktívák jegyében újjászülető „átkos” zenés színházi kultúra, hanem az „ellenállás” egyik szimbólumává lett Kaposvár-jelenség a kiindulópont.<sup>47</sup>

Ha az *Állami Áruház*-ügyet ki akarjuk emelni a „tinglitangliba” feloldott városi legendák, pártpolitikai narratívák hálójából, akkor fontos hangsúlyozni, hogy a frissen államosított Operettszínház harmadik ősbemutatója tulajdonképpen ismeretlenül vált negatív elrugaskodási ponttá.<sup>48</sup> Köztudott, de előadás-elemzésekkel eleddig alá

---

a Kárpáti Pétertől elesett improvizatív technikát fejlesztettük tovább. Próbálunk ellesni jó trükköket, fogásokat, és azokat a saját stílusunkhoz igazítani. [...] Nagyon sokat inspirálódnak filmemből és sorozatokból. A csapaton belül poénkodni szoktunk vele, de sokszor előhozunk szuperhősös filmeket vagy a Family Guy dramaturgiáját.” *Columbo* vagy *Poirot*. *Benkó Bencevel és Fábián Péterrel Puskás Panni beszélget*, <https://revizoronline.com/hu/cikk/6353/beszelgetes-benko-bencevel-es-fabian-peterrel/>

45 „A *Hölgyek öröme* Zola 1883-ban kiadott regénye az első irodalmi alkotás, amely a modern kapitalista nagyáruház érdekes jellegzetességeivel foglalkozik. Nagyszerűen írja le Zola, hogy ebben az új, különleges üzlet-típusban [...] az áruházi eladónők a legnyomoroságosabb, a legmegalázóbb sorban tengődnek, s távlatuk vagy a teljes eltompulás szűrkesége, vagy pedig a prostitúció hamis csillogása.” [Antal Gábor, *Állami Áruház. Új magyar zenés vígjáték a Fővárosi Operettszínházban*, Magyar Nemzet, 1952. június 19.] „Az 1949–1950-es évadban a nyolc új magyar dráma témája: a többlettermelésért való harc – *Hétköznapi hősei*; falusi osztályharc – *Nyári zápor*, *Mélyszántás*; diákság kollégiumi élete – *Zichy palota*; a Horthy-rendszerben működő illegális pártmozgalom bemutatása – *Értünk harcoltak*; általános iskolák diákjainak élete – *Becsület*; a nemzeti múlt eseményeinek feldolgozása – *Magyar jakobinusok*, *Boszorkányok*. [Az MDP kultúrapolitikusai] hiányolták a tervszerűséget és a politikai súlypontok megfelelő felmérését. Ezért az új évadban növelni kellett a munkásság problémáit tárgyaló, a szegényparasztk és a kulákok harcának, a középparasztság állásfoglalásának kérdését felvető színművek számát, s fokozni kellett az egyházellenességet, és az antiimperialista téma színpadi megjelenítését is.” Korossy Zsuzsa, *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*, Színháztudományi Szemle 37, OSZMI, Budapest, 2007, 102.

46 Puskás, *i. m.*

47 Kovács, *i. m.*

48 A kortárs magyar zenés darabok sorában az első az *Aranycsillag* című katonaooperett [R. Apáthi Imre, 1950], a második a *Palotaszálló* című SZOT-operett [R. Apáthi Imre, 1951] volt. Az *Állami Áruházat* a *Boci-boci tarka* című tévész-operett [R. Székely György, 1953] és a *Balkezes bajnok* című sportoperett [R. Székely György, 1955] követte, melyek Székely-Szabó Ármin, Kiss Gabriella és Hegyi Dániel által készített rekonstrukcióit lásd a [www.philther.hu](http://www.philther.hu) felületen.

nem támasztott tény, hogy Gáspár Margit igazgatói működése nemcsak a klasszikus nagyoperett műfaji szabályait szovjetizálta, hanem legitimálta az azokat professzionálisan ismerő, „hazuggá vált, lezüllött, elkorcsosult polgári” kíséreteiket önmagukon hordozó színészlegendákat is. A katona-, SZOT-, tévész-, bányász- és sportoperetteknek is része volt abban, hogy beigazolódott: Bilicsi Tivadar, Feleki Kamill, Honthy Hanna, Latabár Kálmán nemcsak „hallatlan testi ügyességű táncosok, kiváló énekesek, akrobaták és személyvesztők”, hanem az új kor új embertípusainak „alkotó emberábrázolóí” is.<sup>49</sup> Így történhetett meg, hogy az 1950-es évek Budapestjén az új kor új konfliktusokkal szembenező hőséneke színpadi megtestesülése kapcsán a kritika Bessenyei Ferencsel (Urbán Ernő: *Tűzkeresztység*) és Somogyi Erzsivel (Sándor Kálmán: *A harag napja*) hasonlította össze annak a Latabár Kálmánnak (Barabás–Gádor: *Állami Áruház*) az alakítását,<sup>50</sup> akinek láttán három évvel korábban (Torlai Gerzsonként) a *Népszava* ítéste „szégyentől piros arccal néz[te] cipőjét”.<sup>51</sup> Vagyis Gáspár Margitnak sikerült „az idiotizmus és hülyéskedés intézményében” magát otthon érző operettet a magyar dráma megteremtésére irányuló (természetesen a pártosság mellett és a sematizmus ellen érvelő) diskurzusába illeszteni, ami egyet jelentett irodalmiasításával és ensemble játékra törekvő megrendezésével.<sup>52</sup> Figyelemre méltó, hogy egészen más kontextusban, de hasonló folyamat játszódott le a hetvenes-nyolcvanas években Kaposvárott. A zenés színház Szőke István, Ascher Tamás, Ács János és Mohácsi János nevével fémjelzett hagyományának újszerűsége ugyanis esztétikailag „abban állt, hogy az operett ugyanazt a világképet és ízlést fejezze ki, mint a színház többi előadása”.<sup>53</sup> Következésképp – mivel a „kaposvárszürkén” kisrealista előadások a *Luxemburg grófia* és a *Csárdáskirálynő* esetében is kifinomult érzékenységgel és alázattal reagáltak a színre vitt darab műfaji-dramaturgiai sajátosságaira – e rendezői formanyelvek legitimálták a művészszínház kritikusai számára a nevetés polgári színházának lenézett műfaját.

Ezért sem meglepő, hogy az 1976-os *Állami Áruház* dramaturgiai olvasata igazolja, hogy termékeny komolyan venni azt a talált történetet, amelynek témáját Barabás Tibor hozta: „a bátyja valamelyik áruháznak volt a vezetője, és ott valóban megtörtént az az eset, amiről a darabban szó esik, hogy az angol rádió hatására valamilyen árucikknek hatalmasan fellendült a forgalma”.<sup>54</sup> Az imperialisták által keltett rémhír hatására bekövetkező felvásárlási láz során tehát a Népi Demokrácia termelői és kereskedői csapnak össze a reakciós erőkkel, s e két ideológiai pólus szervezi a szerepkörök rendszerét. A front egyik oldalán az egykori kereskedősegekből lett, pártiskoláról hazatérve igazgatóvá kinevezett bonviván, az ideológiai képzetlensége miatt könnyen a reakció uszályába kerülő primadonna, illetve az egyik szubrett körül

49 Vö. Kiss Gabriella, *Kép és szöveg között. Netfilológiai adalékok „Honthy” és „Latyi” rehabilitációjának mikrotörténetéhez = Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén*, szerk. P. Müller Péter – Egri Petra – Kvéder Bence Gábor – Németh Nikolett Anna, Kronosz, Pécs, 2019. 67–86.

50 Sz. n., *Három magyar színmű – három alakítás*, Esti Budapest, 1952. július 5. [vajda]

51 y.y.: *Bécsi diákok. Bemutató az Állami Operett Színházban*, Népszava, 1949. október 2., 9.

52 Kékesi Kun Árpád, *Átideologizált forradalomkép operett köntösben. Marton Endre: Bécsi diákok, 1949 = Újjáépítés és államosítás, I. m.*

53 Koltai, *Az én Kaposvárom*, 8.

54 „[A]zt hiszem, ez volt az egyetlen aktuális témánk, amit valóban kintről, az életből hoztunk.” Gáspár, *Virágkor tövisekkel II*, 39–40.

kialakuló táncos-komikus csoportok. A front másik oldalán a fejlődésre képtelen, volt igazgató és az épp aktuális főnök mindenkori titkárnője. Az *Állami Áruház*sal tehát olyan új magyar konfliktusos dráma születik, amely egyfelől rehabilitálja „A templom egere” típusú kapitalista giccset”.<sup>55</sup> Másfelől lehetővé teszi, hogy a rendező három jól elkülöníthető tömegjelenetre tagolt kórusoperettként vigye színre a darabot.<sup>56</sup>

Ezt igazolja, hogy 1952-ben a romokból születő színházi kultúra népnevelő kritikusai feltűnően sokat foglalkoztak a tömeg mozgatóásával. Dicsérték ennek lehetőségét, ám egyöntetűen hiányolták az emberábrázolás jegyében folyó színészvezetést: kifogásolták a kórusok oratóriumszerű rendezését.<sup>57</sup> Az 1. felvonás 2. képének végén ugyanis egy arctalan kollektíva énekelte a három eladónő Kocsisnak gratuláló csasztuskája után, hogy „Mily szép is lett ez az élet. Mily boldog tőle a szív”, vagyis a színészi játék nem akadályozta meg, hogy „az új szocialista életet ábrázoló darab a pusztá agitáció színvonalára süllyedjen”.<sup>58</sup> Ráadásul a lágy dallamvonalú, a keringőt a tánczenéhez közelítő tömegdalt ekkor a közönség már másodjára hallotta. Ugyanez a zene és szöveg zárta ugyanis le az 1. képet: a Kalauz és élete első kabátját megvásárló menyasszonyának azt a két szerelmespár kvintettjévé bővülő és kórusdallal záruló jelenetét, amelynek köszönhetően az áruházat tulajdonképpen megfigyelő minisztériumi megbízott nem a protekcionista Dancsot, hanem a dolgozók érdekeit védő Kocsist nevezi ki igazgatóvá. Az áruvásárlási pánik jelenetében viszont a rendezés már kifejezetten arra törekedett, hogy a csoportdinamika ideológiai frontokat ábrázoló koreográfiájának részeként

55 Az elnevezés Fodor László *A templom egere* című jól-megcsinált színdarabjára, a Vígszínház 1927-es nagy sikerére utal, amelyben a „templom egere” [Nagy Zsuzsi] a gazdasági világválság kellős közepén elhatározza, hogy támadást intéz a bankok, az elszegényedés és a társadalmi igazságtalanságok ellen. Belopakodik a megközelíthetetlen bankvezér (Bárá Ulrich Tamás) irodájába, munkát és megélhetést követel magának, hogy megreformálja az egész piacgazdaságot. Így veszí fel a harcot a saját szegénysége, a kapitalizmus, a pénz közönye és természetesen a magány ellen. Vö. Gáspár Margit, *A könnyű műfaj kérdései. Gyorsírói jegyzőkönyv Gáspár Margitnak a színházi közönségszervezői tanfolyamon 1954. június 2-án tartott előadásáról*, Gépelt kézirat, 10. PIM-OSZMI Kézirattár V. sz. 229/1994, Gáspár Margit hagyaték.

56 „A szocialista-realista operett visszaállítja a műfaj klasszikus formájának aktuális, harcos jellegét. Célja a néző érzelmi mozgósítása egy eszme iránt. A zenének határozottan körvonalazott mondanivalójával, jellemzésre való törekvésével is ezt a célt kell szolgálnia. Új darabjainkban döntő szerepet játszik a tömeg, a nép. Ezért célszerű, ha a millió bemutatása nagy zenés jelenet formájában történik, ahol jelentékeny szerepe van a kórusnak.” Váraday László, *A zene szerepe az operettben*, Új Zenei Szemle, 1952/9., 10.

57 „Hibának tartom, hogy a vásárló közönség csak úgy jön-megy. Rendezőileg kitűnően mozgatták a dolgot [...], a mozgások azonban csak mozgások, nem kitöltöttek, nem érzem a figurákban, hogy pongyolát vagy mást keresnek.” [Vámos, *i. m.*, 21.] A kórus egyénitlen, dramaturgiailag megoldatlan szerepeltetése Mikó András operarendezéseit is jellemzi. Vö. Fodor Géza, *Der blaue Dunst. A Nürnbergi mesterdalmnok az Operában*, <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00103/2132.html>

58 „Drámairodalmunknak a mai élet felé való fordulásánál hatalmas tömegű nyersanyag árad be az írók műhelyébe. [...] De a megtett fordulat még csak a hadjárat kezdete. A valóságos helyzet az, hogy a küzdelem a pártosságért és a küzdelem a sematizmus ellen nem egymást felváltó vagy közömbösítő, hanem egyszerre fellépő igények drámai és filmművészetünkkel szemben. [...] A sematizmust nem azzal kerülhetjük el, ha a pártosság, az eszmei mondanivaló követelményét lazítjuk, hanem ha írunk az új drámai konfliktusok feltalálásán és kidolgozásán nemcsak tudatosabban, hanem átértettebben is dolgoznak.” *Nádasdy Kálmán hozzászólása a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján*, Színház- és Filmművészet, 1951/13–14., 518–519. Vö. „A pozitív hős nem léphetett készen a közönség elé, személyét nem tézisekből kellett kivágni. A jelleme ideális megformálásakor a szereplő a színdarabban fejlődött, leküzdötte saját hibáit, a régi világból öröklött rossz tulajdonságait. A hőst úgy kellett megalkotni, hogy a nehézségek elleni harc során érlelődjék példamutató emberré.” Korossy, *i. m.*, 121–122.

látható tipizáló játékmód ne váljon sztereotípiák utánzásává: „Élesen válasszuk széjjel azokat, akik beugrottak a rémhírek, és azokat, akik józanul ítélik meg a helyzetet, és nem hisznek a suttogásnak. Világosan érzékeltetni kell, hogy kik azok, akik fejvesztetten vásárolnak. Ezek értéktelen emberek, rosszul spekuláló feketézők. Szemben áll velük a dolgozók józan magatartása, öntudata. Vigyázzunk azonban, hogy a reakciós figurákból se csináljunk maskarát, öltözékében és viselkedésében ne essünk túlzásokba. Ki kell nevetnünk ezeket az embereket, de egyben érzékeltetni kell, hogy valóságos lények, akik itt élnek még most is köztünk.”<sup>59</sup> Ugyanakkor a *Fúr a Péter, Fúr a Pál* című Dancs–Gizi-duett dallamvariációja groteszk motívumként ideológiailag minősítette a pultok előtti „talongást”,<sup>60</sup> a győzelem pillanatában ismét felzendülő kórus pedig kissé módosult szöveggel *tempo giusto* agitált és propagált: „győzünk, veszély hiába támad”, hiszen „a munka teremti új világunk”. A 3. felvonás utolsó előtti jelenete *par excellence* szocialista finálé volt: a zászlónyertes áruház, a felépített város és az emberi kézzel elérhető csillagok képében gyönyörködő Ilonka és Kocsis énekelték el karkísérettel a *Mily szép is lett ez az élet... esz-dúr* részét.

Ily módon az *Állami Áruház* nézői 1952-ben, ha akarták, ha nem, úgy távoztak az Operettszínházból, hogy megtanulták Darvas Szilárd vesszorát, mely szerint „ez a szép szabadság végre a miénk!” Ugyanakkor nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a Márkus–Mikó-rendezés nem így ért véget. Az előadás zárójelenetében ugyanis a darabbeli rivális táncos-komikusok: Latabár Kálmán és Rátonyi Róbert adták elő verbő paródiaként Rostand *Cyranójának* orrmonológját. S Cyrano szerepében Dániel, a vicomte-éban Klinkó annak ellenére hatalmas közönségsikert aratott, hogy a le nem játszott kultúrműsor kimaradt számát sem a szituáció realitása, sem az operett cselekményvezetése nem indokolta.<sup>61</sup> Mi több: a realista paradigmával tökéletesen ellentétes kabaré azon dramaturgiai elve alapján illeszkedett az előadáshoz, amely kizárólag a nézői figyelem ökonómiaja alapján rendezte sorba a műfajilag és mediálisan is különböző műsorszámokat.<sup>62</sup> Az, hogy a *Színház és Mozi* 1952. július 4-i számának címlapfotója ezzel a párjelenettel reklámozta az előadást, egyfelől egyértelművé tette, hogy a két világháború közötti sztárok nélküli „a magyar zenés színház a szocialista korszakban működés-, illetve inkább hatáskép-telen” lett volna.<sup>63</sup> Másfelől a „Boldogság műsoron kívül” munkacím azt igazolta, hogy „a demokráciában minden vágy teljesül, a fiatalok táncolnak, énekelnek, csókolóznak, ha kell, a szerelmesek egymáséi lesznek, Dániel is megtalálja, amit keres, Felekit pedig beveszik a rugbi-csapatba [sic!], Latabár eljátszhatja Cyránót mint régi vágyát”.<sup>64</sup>

59 Dr. Márkus Éva, *A rendező munkájához* = Barabás–Gábor, *i. m.*, 48.

60 A 2019-ben zajos operett-sikert arató duett figyelemre méltó módon kimaradt Gertler Viktor kurzusfilmjéből. Vö. Kerekes, *i. m.*, 78.

61 „Kifogásolható a harmadik felvonás utolsó képe is, bármilyen nagy sikert arat a nézőtérén. A képben Cyrano orrmonológjának paródiáját adja elő – szinte meglepetésszerűen – Latabár Kálmán és Rátonyi Róbert. A jelenet gyenge indoklása az, hogy a paródia a színpadon egyébként le nem játszott kultúrműsorból maradt ki. Ha a szerzők legalább egy mondattal utaltak volna arra, hogy ezzel a mulatságos jelenettel a mindenáron szerepelni vágyó kultúráktívákat akarják nevétségessé tenni, a jelenet máris szervezesebben illeszkednék a darabba. Így azonban úgy hat, mintha valamilyen ráadás volna, holott a darabnak nincs szüksége ráadásra.” Bodó Béla, *Állami Áruház. A Fővárosi Operettszínház új darabja*, Népszava, 1952. július 9.

62 Vö. Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Mass, Cambridge, London, Harvard University Press, 1993.

63 Heltai, *i. m.*, 96.

64 *Barabás Tibor hozzászólása, Az Állami Áruház című zenés vígjáték vitája*, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Magyar Zeneművészek Szövetsége, 1952. június 15., 61.

Az 1976-os kaposvári rendezés azért tudta szocialista realista szatíráként olvasni a Gertler Viktor-filmmel azonos helyi értéken kanonizált darabot, mert színre vitte az operett és a zenés vígjáték, illetve a nagyoperett és a kórusoperett közötti különbségeket.<sup>65</sup> Ennek okán nem az égett ki „a szatíra tüzével”, ami „a régi társadalommal való bizonyos szembenállásra mutatott”,<sup>66</sup> hanem az, amit a (Révai-féle kultúrpolitika örökösének tekintett) aczéli „három T” az agitációs propaganda céljára tud felhasználni. Ascher az új típusú termelés, illetve kereskedelem diadalútjának fontos mérföldköveit jelző cselekményegységeknél változtatta meg az eredeti partitúrát – a klasszikus operettfinálé dramaturgiai funkciójának ismeretében. A bonviván igazgatóvá választásakor a kollektíva egyfelől a vasárnapi kultúrműsorra készült, másfelől közösen akarták megvédeni Kocsist a reakciós igazgatóval szemben. Az indulatok a *Tavaszi szél...* kezdetű népdal munkáskóruszerű előadása során lángoltak fel, ami a *Föltámadott a tenger* utolsó sorainak párdarabjaként olvastatta velünk a magyar folklór csángó eredetű darabjának sorait. A zenei intertextus csasztuskaként hangzó dallama utalhatott a népi és a népies zene közötti különbség ötvenes évekbeli megkülönböztetésére. A tiszta forrásból származó sorok viszont groteszk vonásokkal ruházták fel a minősíthetetlen színvonalú dalszövegeket (pl. „Ha szívárvány száll rá, / mosolyog az ég is, / de ha te mosolyogsz, / az a legszebb mégis.”). Vagyis ugyanúgy hajszálrepedés futott végig a reprezentáció egységén, mint amikor a giccsesen túlcorduló csillagnézés során Feri túlfűtött bonviváni pátosszal szavalni kezdi József Attila *Ódájának* sorait: „Milyen magas a hajnali ég! [...] Bántja szemem a nagy fényesség. / El vagyok veszve, azt hiszem. / Hallom, amint fölöttem csattog, / ver a szívem.” Az áruvásárlási pánik felett aratott győzelem keretét egy dinamikus mozgásokra és disszonáns hangzóságra épülő zűrzavar alkotta: nem a tömeg nőtt, hanem vevőcsoportok rohantak keresztül-kasul a papírhulladékkal teli színpadon, s össze-összetorlódtak vagy egy-egy párfajelenet erejéig, vagy, mert Kocsis hazazavarta a raktárban felhalmozott árut utasítása ellenére és a volt igazgató tanácsára védő llonkát. Ennek vetett véget az új áru gyors és a detektív, továbbá négy katona lassú, fenyegető megérkezése: az előbbi a közönségnek mutatta fel piros igazolványát, utóbbiak az emelvényre léptek, tisztelegtek és igazoltattak. Majd míg Dancsot megbilincseltek, titkosrendőrök kíséretében érkezett egy PVC-habból faragott hatalmas fehér ököl, és felülről nyomult a színpadképbe. S a már elemzett harmadik finálé tulajdonképpen ennek a szoborkolosszusnak az 1950-es években élő verbális és vizuális asszociációs mezőjére építette az elvileg kötelező *happy endet*.

Az ősbemutató tehát az előadásban pontosan négyszer elhangzó tömegdalra bízta, hogy a tömegjelenetek zárlatai mindig tézisértékűen tablószerűek legyenek, „sugallva a mi mindig győzünk bornírtan magabiztos gondolatát”.<sup>67</sup> Az ascheri kóruszínház a

65 Vö. Kiss, *Az Állami Áruház-paradigma*.

66 Gáspár, *A könnyű műfaj kérdéseiről*, 15.

67 „Ravaszból dallamról van szó, a sor eleji hangsúlyos lépés a dominánstól a tonikára, az ütem eleji hangsúlyok, a himnikus emelkedettség tömegdalt sejtetnek, de az erősen szeptimakkordos, dús-érzéki harmonizálás, a vezérhangosítás egy kissé a tánczene szférájához közelíti a dalt. Nem véletlen, hogy némi zenei változtatással, ami elsősorban a dallamívet érinti, és gyökeresen átdolgozott szöveggel: *Értünk szép ez a város*, nagy sláger lett a filmbeli variáns [...] sugallva a mi mindig győzünk bornírtan magabiztos gondolatát. A tömeg, a kórus mindig magába gyömöszöli az egyént, a személyiség és a közösség viszonyát reflektálatlanul tétélezve, teljesen torzan veti fel a kérdést.” Szemere Anna, *Állami derű. Az Állami Áruház című operett elemzéséhez* = Regös, *i. m.*, 92–91.

protagonisták és az általuk alakított szerepkörök közé ékelte a radikálisan újraértelmezett csoportképekben létező kart. A kecskeméti rendezés viszont mintegy egymásra fényképezi a „tömeg” négy, formailag teljesen eltérő olvasatát. Egyrészt a scenográfia a színészek által mozgatott meztelen próbababák kórusára épül: az élő testek az élettelen bábok előtt, mögött, között léteznek. Vagyis e plakatív gesztus arctalan uniformizáltságában mutatja fel azt a szocialista emberképet, amely nem a „normák és elvek követőiknek biztosságot és individuális autonómiát adó rendszerén”, hanem „egy mitikus intézményhez” [a Párthoz, illetve az azt modelláló Munkahelyhez] való szenvedélyes kötődés felől definiálja az egyént.<sup>68</sup> Másrészt míg 1952-ben csak a nyáron bundát és hőcsizmát is a vevőre tukmáló Dániel bukkant elő vidám entrée-ként egy női ruhabáb mögül, addig 2019-ben az egymással interakcióba lépő alakok is apró bábmozgatói játékbá kezdnek a saját próbababáikkal mint közösségi-alkalmazotti énjükkel. Következésképp e két [bulvárnaturalista és báb]színészi játéktípus egymás ellenpontjaként mutatja fel a mindennapok magánéleti szüzséjére [Kovács Feri és Ilonka kapcsolatára, illetve a Dániel, Boriska és Klinkó közötti szerelmi háromszögre] épülő vígjátéki olvasatot és a szocializmus építésének célképzetéből [és a hozzá kapcsolódó olyan ideológiai konfliktusokat lehetővé tévő melléktémákból, mint a felvásárlás, az áruhalmozás, a feketetés, az éberség, az osztályharc, a reakció támadása, a munkás-összefogás sürgetése] építkező kórusoperetti dramaturgiát.<sup>69</sup> Harmadrészt az eladók és vásárlók már említett elnevezése filmnézői és színházi emlékezetünkben kérdéses módon élő [Marvin Carlson-i] „kísértetekkel” népesíti be mentális színpadunkat,<sup>70</sup> és teremt egy egyfelől arcát vesztett, másfelől az emberek előtti emberábrázolás individuális és tipikus módjának magasiskoláját konzerváló panoptikumot. Végül a hátsó függönyre erősített, hatalmas vöröscsillag előtt univerzálisan rózsaszínben tocsogó, a díszletet és a jelmezeket egy velejéig teátrális álomvilág részeként definiáló színpadkép még azokban a pillanatokban is uniformizált tömeggé szervezi a színpadon lévőket, amikor a nézői figyelem a nagyoperett-játszói profizmussal abszolválta duettekre és tercettekre fókuszál.

Benkó Bence és Fábíán Péter ennek köszönhetően rendez nemcsak a színlapon, hanem a színpadon is [két részben játszott] háromfelvonásos nagyoperettet. A kritika „túltoltnak” minősíti azt a kamaraszínház intim méretei között túlzásúfoltnak, túl hangosnak, túl erőteljesnek, „túl soknak” érzékelt hatást, ami a leghagyományosabb operettjátszói klisék nagyszínpadi felhangosítása révén születik, és egy-egy pillanatra látni enged, majd azonnal magába szívja a dalokat.<sup>71</sup> Vagyis 2019-ben a nagyoperett-játszás energiája irányítja a figyelmet azokra a „vidám számokra”, amelyeket 1952-ben a kész szövegkönyvnek azokhoz a pontjaihoz illesztették, ahol zenileg kellett kihangsúlyozni a történések ideológiailag korrekt olvasatát.<sup>72</sup> Következésképp kis túlzással azt is mondhatnánk, hogy az *Állami Áruház* nem a frissen államosított Fővárosi Operettszínházban,

68 Horváth Gergely Krisztián, *Magyarország társadalomtörténete a szocialista korban*, Balassi, Budapest, 2011, 6.

69 Heltai, *i. m.*, 186.

70 Marvin Carlson, *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001.

71 Puskás, *i. m.*

72 Kerekes János hozzászólása = *Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14-15-én*, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Budapest, 1955, 33.

nem a „Kaposvár-jelenség” egyik eseményeként, hanem 2019-ben, kamaraszínpadon, egy profi társulat és két független rendező révén született meg először olyan zenés műfajként, amelyet a szatíra és az ironia mellett a „polgári mindennapok szürkeségét meghatározhatatlan színekkel, hangokkal és ritmusokkal fűszerező, ének- és táncapriolákban kirobbanó, álomszerű, eksztatikus és groteszk turbulencia” tesz operetté.<sup>73</sup>

[III.] Ezért is érdemes feltenni azt a kérdést, hogyan jön létre Kecskeméten az ének- és tánckar, illetve a vele pontos ritmus szerint párbeszédet folytató és hétfőssé bővült „négyesfogat” (primadonna, bonviván, szubrett, táncos-komikus) monumentális jelenlétének illúziója. Az az energiával teli atmoszféra, amelyet nem a színpadi alakok szociálpszichológiaiailag motivált döntéseinek logikus sorozata, hanem egyetlen logikátlan dinamizmus szervez. S amelyet 1952-ben a *Cyrano* orrmonológját parodizáló zárójelenet testesített meg – prózában, 1976-ban pedig a kötelezővé tett „állami derű” maró szatírája mutatott fel – társadalomkritikai elkötelezettséggel.

Nos, a jó operett esetében nélkülözhetetlen anarchikusságot egyfelől Kerekes János újrhangszerelt zenéje biztosítja, hiszen a kecskeméti előadás bebizonyítja, hogy ezek a több mint fél évszázada komponált számok meglepően frissek és fogyaszthatók.<sup>74</sup> Ezt a felismerést segíti az a színészi játék, amely – amint táncolni és énekelni kell – mintegy függetleníti magát a történettől, és tökéletesen kiszolgálja az adott szerepkörkhöz tartozó nézői elvárásokat. Egy olyan nézői szokásrendet, amely e szerepek esetében nem az alak [r]ejtett életének kibontását vagy a dalszöveg értelmezését várja el, hanem azt, hogy minden érzékszervével a színpadra figyelhessen. Ennek okán a színész azért énekel, táncol, produkál akrobatikus mutatványokat, esik-ke, csetlik-botlik, verekszik, s mindenekelőtt: saját humoros poéntechikájával azonnal reagál a közönségre, hogy a legnagyobb (legharsányabb) hatást érje el. 1952-ben Rátonyi Róbert magánszáma volt erre az egyik legjobb példa: a nagyképű és tudálékos, „estelente Mozartot, Beethovent, Bacchust” dalolgotó Klinkó Huszka Jenő és Beöthy László *A két veréb* című dalát adta elő énektanultságának paródiájaként: miután operaénekeseket imitálva, torkát köszörülte, zsebkendőt vett elő, követte Dániel riválisát lejárató instrukcióit. Először pózolt, majd ajkai bemelegítésével és rekeszizmai hullámoztatásával illusztrálta „profizmusát”, hogy végül mesterkélten „magas hangon énekeljen”, megágyazva a záró poénnak („Nem akarom dicsérni, de visz a hangja” „Ugye?” „A sírba...”). Vagyis az a színész, aki három év múlva Bóni gróf szerepében végérvényesen „hülyének” állította be a nemesi arisztokráciát, most sem az általa játszott alak hangjával és érzéseivel dolgozott.<sup>75</sup> Hanem egyfelől az öltözködésében, stílusában, ízlésében felmutatta és nevetségessé tette a dal kontextusát is

73 Míg ugyanis az operett szatirikus jellege arra a Sigfried Kracauer és Hermann Broch elemzéseit óta közkeletű értelmezésre utal, mely szerint a műfaj nyíltan vagy burkoltan, de egyértelműen nevetség tárgyává teszi a kirekesztés rendjét hatalmuknál fogva meghatározó személyeket, az ironikusság pedig azt az önreferenciális beállítódást fejezi ki, amellyel az adott darab viszonyul a kiszolgált dramaturgiai és tematikus elvárásokhoz, addig az anarchikusság egy, polgári mindennapok szürkeségét meghatározhatatlan színekkel, hangokkal és ritmusokkal fűszerező, ének- és táncapriolákban kirobbanó, álomszerű, eksztatikus és groteszk turbulencia. Vö. Klotz, *i. m.* 281 sk.

74 „A dalok és a zene viszont nem kerülnek időzjelbe – valószínűleg furcsa is lenne, ha így lenne –: mind a színészek, mind a zenekar úgy énekelnek vagy zenélnak, mintha életük legkomolyabb előadásában játszanának.” Kovács, *i. m.*

75 „Nem akarja Rátonyi jól énekelni ezt a *Két veréb* számot – és ezért nem elég humoros. Ha minden erejét latba vetve, szépen akarná elénekelni Klinkó hangjával és Klinkó érzéseivel, akkor ennek pokoli hatása lenne.” Vámos, *i. m.*, 40.



alkotó, háború előtti kispolgári világot, másfelől a hagyományosan szólista elhivatottságú komikusi játéktípus révén szolgálta az újra és újra felharsanó nevetést – Latabár Kálmánnal összhangban. 2019-ben viszont Varga-Husztai Máté nem azt énekli, hogy „A telegráf drót oszlopára / két kis veréb egyszerre szállott. / Lecsüggedt szárnnyal megültek ott, / és egy a másnak panaszkodott.”<sup>76</sup> Hanem „a nagy cirkuszi nevetetők” speciális „maszkjának” öncélúságát idéző eltökéltséggel és beleéléssel hirdeti, hogy: „Fogadjuk néked Rákosi elvtárs, / Utadra lépünk, / Te vezess tovább! / Tavaszra nyíló gyermeki nótánk, / Elébed hajlik, mint virágos ág.” S mivel az előadás világán belül sem az elmúlt, sem a jelenlegi világ valóságát nem lehet komolyan venni, ez a dal sem több vagy kevesebb egy táncos-komikus „színpadot betölteni képes” karizmájának magánszámánál.<sup>77</sup>

Ez a vállaltan öncélú mulattatás figyelhető meg annak az improvizációs technikának az alkalmazásánál is, amelyet a kritika „mohácsisnak” nevez.<sup>78</sup> A dramatikus szöveg átírással egyenértékű átértelmezése és a nyelv, illetve a test retorizálása Mohácsi esetében a műfajokhoz, színházakhoz, hagyományokhoz, nemekhez és életkorhoz kötődő nézői szokásrendek határaival játszik. Rendezéseinek „életszerű és valóság-szagú” hangulatát az a szöveggé fagyott improvizációs technika teremti meg, amely vagy a darab kanonizált (globális) értelmezéséből vagy az alakok jelleméből vagy a figurák származásával, foglalkozásával, társadalmi helyzetével, szerepkörével kapcsolatba hozható nyelvi diskurzusokból indul ki, és láncreakcióként hozza létre az előadás egészében rendszerré váló és formakánonként működő „ötórás poénrengeteget”.<sup>79</sup> Az *Állami Áruház* esetében viszont komplex dramaturgiai egységet csak egyetlen esetben támad meg ez a színpadi szöveggé váló ironia. Dániel, a reflektálatlan profitermelőből öntudatos kommunista eladóvá váló és ennek jutalmául a szubrett kezét is elnyerő táncos-komikus, Kecskeméten testben és lélekben is karmait próbálgató „tigris” marad. Ez a szó néha arra ad alkalmat, hogy vezetésével az eladók gyermeki örömmel játsszák el az állatok királyát. Máskor viszont színpadi metaforává válik, és Szemenyey János olyan „vadkapitalista menedzserként” jelenik meg előttünk, aki a nyakában lógó dobon diktált, fergeteges tempóban csapatot épít és vezet az alábbi szlogennel: „Mert mik vagyunk mi? Tigrisek!!!”, illetve felháborodik, ha ellentmondanak neki („Mi van itt? Tízmillió osztályvezető országá lettünk?”).

Minden más esetben az improvizáció csak egy-egy pillanatra és egy-egy dialógus erejéig teremt távolságot az eredeti színpadi szövegtől. Például minden adandó esetben nevetségességig fokozza a köszönések, megszólítások önmagában is redundáns mennyiségét és minőségét. Így egyfelől legalább ötször annyit halljuk, hogy „Szabadság!”, és az általa kiváltott riadt reakciót („Jézusom”), mint kellene. Számos dialógus jön létre a keresztnevek ismételtetéséből, és önálló jelenet kerekedik a minden replikában

76 „[...] A hosszú útról, napsütésről, / hidegről és a szenvedésről. / Egyik fiú volt, másik leány, / megesett szívük egymás baján. / Az egyiket elhagyta párja, / urát a másik lesi, várja. / Egymáshoz bújnak mind közelébb, / szegény, szerelmes két kis veréb. / Csak egy percig, s mindenik látja, / nem ezt kereste, nem a párja, / és elrepülnek vissza se néznek, / északnak egyik, a másik délnek.” Huszka Jenő – Beöthy László, *A két veréb* [1901]

77 Heltai, *i. m.*, 39-69.

78 Pl. „[S] ugyan érezni lehetett a szövegen a kezük nyomát, de az átírások nem mindig sikerültek frappánsan, sőt a legjobb esetben is Mohácsi-utánzatnak érződtek.” MakkZs, *Városmajori Szemle, 2019/1*. [https://mezeinezo.blog.hu/2019/06/28/varosmajori\\_szemle\\_2019\\_i\\_bevezeto\\_allami\\_aruhaz\\_2019\\_junius](https://mezeinezo.blog.hu/2019/06/28/varosmajori_szemle_2019_i_bevezeto_allami_aruhaz_2019_junius)

79 Vö. Kiss Gabriella, *A kockázat színháza*, PEK, Veszprém, 2006, 110–123.

precízen elhangzó „tegnapról átvett áruk jegyzéke” körül. A Lenin-fiúk helyett „Lenin lányai” szellem-strandlabdáznak, a szettek állása 18:48-ról 19:56-ra, majd 19:59-re változik, a műsor pedig az alábbi korokra és rendszerekre utaló intézménynév-töredékekből álló [s épp ezért üres jellé váló] montázs szellemi tulajdona: „Állami Áruház Nemzeti Vállalatok Diadal Állami Áruházának Kultúrcsoportjának Csasztuskabrigádja”.

Talán épp ez a deszemiótizációs gesztus engedi meg a befogadónak, hogy ne érezzen lelkiismeretfurdalást történelmi ismereteinek felületessége, elvek és utak rizomatikus szerveződése miatt, hanem reflektálatlanul élvezze az *Állami Áruház* című [nem politikai, hanem] történelmi kabarét. Következésképp egyet kell értenünk azzal a kritikussal, aki szerint az a „tizenéves közönség”, amelyik az interneten szörfölve ilyen ritmusban és ilyen minőségű, illetve mennyiségű adatok hálójában tud emlékezni saját jelenének múltjára, „csak az eredeti mű faék típusú ideológiáját, a szerelmi civódásokat értené, nevetne a fergeteges színészi alakításokon, vagyis paradox módon az ötvenes évekbeli Állami Áruházat látná”.<sup>80</sup> Miközben egy percig se érezne nosztalgiaát bármilyen „retro” iránt,<sup>81</sup> és örömteli módon értetlen maradna az „egyenrőzsaszín” pszeudo-art „hátborzongatóan kedélyes és napsütötte ál- és díszletvilága” iránt.<sup>82</sup> Ugyanakkor azzal is tisztában lenne, hogy erről a zenés vígjátékról sem 1952-ben, sem 1976-ban és 2019-ben sem érdemes [csak] úgy beszélni, mint a Barabás Tibor, Gádor Béla, Darvas Szilárd, Kerekes János és Szenes Iván örökösének tulajdonában lévő *Állami Áruház* színjátékszöveg színreviteléről. Hanem csak mint olyan előadásról, amely „érzékileg megtapasztalhatóvá” teszi saját „intézményes rögzítettségét és munkamódszereit, alkotás- és befogadásmódjait, társadalmi diskurzusait és materiális-technikai gyakorlatait”.<sup>83</sup> Vagyis olyan kulturális modellként (Fischer-Lichte), amely a magyar színházak államosításának 50. évfordulóján prizmaként veri vissza annak a „történelmi naivitásnak” a veszélyét, amely nincs tisztában azzal, hogy „a dokumentum emlékmű [monumentum]. A történelmi társadalmak által tett erőfeszítések eredménye, hogy – akarva, nem akarva – önmagukról egy adott képet kényszerítsenek rá a jövőre.”<sup>84</sup> S nem utolsó sorban olyan emlékezetpolitikai gesztusként, amely igazolja, hogy „sok elfelejtettnek vélt dolog nem vész el örökre, csak ideig-óráig elérhetetlen-né válik. [...] Az, amit felejtésnek nevezünk, rendszerint egyfajta latens emlékezet.”<sup>85</sup>

80 Puskás, *i. m.*

81 Lásd Horváth Péter „retro-operettként” megrendezett *Állami Áruházát* [Győri Nemzeti Színház, 2011]

82 Pauer, szerk. Szőke Annamária – Beke László, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005. <http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/14-Szinhaz-1.pdf>

83 Lorenz Aggermann definícióját idézi és értelmezi Kricsfalusi Beatrix, *Apparátus/diszpozitívum = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, 236.

84 „Tulajdonképpen nem létezik dokumentum-igazság. Minden dokumentum hazugság. A történész dolga, hogy ne legyen naiv.” Marco de Marinis, *Történelem és történetírás = Színházzemiográfia*, szerk. Demcsák Katalin – Kiss Attila, ford. Dávid Kinga – Demcsák Katalin, JATE Press, Szeged, 1999, 51–52.

85 Aleida Assmann, *Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses = Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, hg. Astrid Erill, Ansgar Nünning, de Gruyter, Berlin–New York, 2004, 48.