

Kiss Gabriella

A HIÁNY TRADÍCIÓKÉPZŐ EREJE: A PHILTHER-PROJEKT BRECHT-OLVASATA¹

Olyannyira köztudott, hogy szinte közhely kimondani: a magyar színháztörténetírás egyik legstabilabb perspektíváját a hiány logocentrikus alakzata szervezi. Legyen szó a Royal Shakespeare Company vendégjátéka, a színházi kritika, a magyar színház gyávasága stb. körül fel-fellángoló vitákról,² önértelmezésünk nem szívesen mozdul ki a „van”/„nincs”, illetve a „szégyen”/„büszkeség” dichotómiáiból.³ Derrida alapvető felismerését, mely szerint a hiány vagy távollét nem esetleges vonás, hanem minden jelhasználat inherens sajátossága, a net-filológiai kutatások esetében a rekonstrukciókat összekötő linkek logikája tudta igazolni.⁴ Azt a tézist ugyanis, mely szerint a színháznézés kortárs eseményét hatástörténetileg leginkább formáló (történelmi, illetve neoavantgárd) horizontok csak elméletileg és verbatim módon,⁵ illetve csak melankolikus hangoltságban léteztek,⁶ ismeretlenül ismerős oldaláról értelmezi a felület hipertextualitása. Hiszen a feltöltött mikrotörténetek olyan unilineáris szerkezetű szövegek, amelyek annotációs struktúrája azt is lehetővé teszi, hogy a textus fő útvonaláról letérve nemcsak több, hanem más szempontból releváns és önálló rendszerre szervezhető információhoz jusson az olvasó.⁷

¹ A tanulmány megírását a 81400 számú OTKA-projekt tette lehetővé. A tanulmányban említett négy rekonstrukció (ASCHER Tamás: *Állami Áruház* 1976; Juriij LJUBIMOV: *Háromgarasos opera* 1981; MOHÁCSI János: *1916 A csárdáskirálynő* 1993; Novák Eszter: *Koldusopera* 1998) 2014 tavaszától a www.philther.hu oldalon olvasható.

² Vö. IMRE Zoltán: *A színház színpadra állításai. Elméletek, történetek, alternatívák*. Ráció, Bp., 2009. 9.

³ Például A „magyar színház [...] híján volt mindannak, ami Brecht világszínházi jelentőségét biztosította. Népi realizmusa helyett nekünk népszínművünk volt, operái és dalos darabjai helyett operettünk, társadalomkritikája helyett bulvárszentszimentalizmusunk, avantgardizmusa helyett semmink” EÖRSI István: *Magánbeszéd Brechtről*. Színház 1998/2. 1.

⁴ Vö. JÁKEAIVI Magdolna: *A színházi előadás fogalma a digitális média korában*, http://mta.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Jakfalvi.pdf (2014.02.03.), KÉKESI KUN Árpád: *A Philther mint historiográfiai modell*, http://mta.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Keke-sikun.pdf (2014.02.13.)

⁵ Például JÁKEAIVI Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi, Bp., 2006. 42–73.

⁶ Vö. CZIRÁK Ádám: *Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet? Gondolatok a magyarországi neoavantgárd melankolikus jegyeiről és reenactment-jeinek hiányáról*. Theatron 2013/2. 13–27.

⁷ Vö. KATHERINE PHELBS: *Story Shapes for Digital Media*, <http://www.glasswings.com.au/modern/shapes/> (2013.02.13.)

Ezért a továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy megfogalmazzam, milyen és a printmédiában olvasható tanulmányokhoz képest mennyiben újszerű választ ad a Philther-projekt az Európában másfél évtizeddel ezelőtt feltett kérdésre: „elválaszthatók-e Brecht 'operatív' újításai attól (...) az általa még feltételezett fabulaszínház konvencióitól, amellyel az új színház szakított”.⁸

A brechti diskurzus hazai történetét taglaló historiográfia egyfelől az előadás-elemzés módszertani,⁹ másfelől a politikusság elméleti horizontjából vizsgálta ezt a problémafelvetést.¹⁰ Az egyik perspektíva a „katolikus Einsteinhez” „hűségesen hűtlen” „másik Brecht” nyomaira koncentrált.¹¹ Reflektálni akart a rendezéseknek arra a gesztikusságára, amely „radikálisan kettészakítja a reprezentációt a mutatott-ra (mondottra) és a mutatóra (kimondásra)”,¹² vagyis fokozza a teatralitás észlelhetőségét s így kiszabadítja az illúziószínház közvetlenségéből. Zsótér, Mohácsi, Schilling, Bagossy, Novák, Alföldi rendezései révén tapasztalati horizontba helyezte azt a Wilson, Marthaler, Castorf előadásai ihlette tézist, mely szerint a kortárs *mise en scène* „olyan térben helyezi el magát, melyet (...) egy új 'nézőművészetre' irányuló brechti kérdések nyitottak meg”.¹³ A másik elemző perspektíva a színház *apparátuskénti* definíciójának média-archeológiai paradoxonára volt érzékeny. Rögzítette, hogy „a színház mindent magába színháziasít” tézis olyan színházi diszpozitívumot feltételez, amelynek egyfelől minden eleme kulináris értékkel és árújelleggel bír; másfelől felettes pozíciót foglal el a dramatikus irodalomhoz képest.¹⁴ Következésképp az életmű dialektikus (hovatovább permanensen forradalmi) jellege olyan esztétikai-performatív gyakorlatokban ragadható meg, amelyek nem engedik, hogy a mindig egyszeri és mindig kontingens színházi szituáció betagozódjon a reprezentáció történetileg változó (wagneri, naturalista, hollywoodi, spektakuláris, cyber stb.) és a professzionális apparátus uralta rendjébe.¹⁵

⁸ Hans-Thies LEHMANN: *Posztdramatikus színház*. Balassi, Bp., 2009. 30. Fordította KRICSFALUSI Beatrix.

⁹ Például KISS Gabriella: *A kockázat színháza*. PEK, Veszprém, 2006. Vö. „Mióta a *mise en scène*-t élő és efemer tetteket és feladatokat magába foglaló *performance*-nak tekintjük, [vagyis semmiképp sem a szöveget közvetítő, illusztráló, sokszorozó 'színpadi írásnak' (Planchon)] többféleképpen és gazdagabbnak látjuk. Meg kell birkóznia ezzel az építő ellentmondással: egyrésztől munkamegosztásból született, és abból táplálkozik új együttműködőket teremtve, másrésztől csak akkor jelent valamit, ha egyfajta koherenciával sikerül megragadnia az előadás szellemét.” Patrice PAVIS: *Merre tart a mise en scène?* Theatron 2013/1. 17. Fordította JÁRFAI Magdolna, TIMÁR András.

¹⁰ Például KRICSFALUSI Beatrix: *Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?)* Alföld 2011/8. 81–93. Vö. „...ideje újradefiniálnunk azt a nézőt, aki nem egyszerűen egy magányos, a színházépületben eltévedt lény, hanem a közönség tagja, aki az összegyűltekhöz mint színházi közösséghez tartozónak vallja magát”. PAVIS: i. m. 20.

¹¹ Hans-Thies LEHMANN: *Das Politische Schreiben*. Theater der Zeit, Berlin, 2002. 219–237.

¹² Patrice PAVIS: *A Gestus körüljárása*. Theatron 1998/2. 60. Fordította JÁRFAI Magdolna.

¹³ LEHMANN: *Posztdramatikus színház*. 31.

¹⁴ Vö. KRICSFALUSI Beatrix: *Vom Metadrama zum postdramatischen Theater: Spielarten der dramatischen Selbstreflexion im zeitgenössischen deutschsprachigen Drama*. Debreceni Egyetem, PhD-disszertáció – kézirat, 2010.

¹⁵ Vö. Frank-M. RADDATZ: *Brecht fríft Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Henschel, Hamburg, 2007.

A két szempontrendszer abban az elemző magatartásban találkozik, amely nem hajlandó „a nézőséget társadalmilag problémátlan viselkedésmódként kezel[ni]”.¹⁶ Ily módon különbséget tesz kétféle színházi gyakorlat között: az egyik elfogadja az előadás adott, vagyis törvényszerűen hatalmilag szerveződő, ideologizált kereteit, a másik megnyitja azt a „logocentrikus folyamatot, [amelyben] a gyakorlattal szemben az azonosítás gesztusa van fölényben”.¹⁷ S ha a színház így értelmezett politikusságának horizontjából állítjuk össze a kánonképző Brecht-rendezések hazai korpuszát, akkor olyan előadásokra kell fókuszálnunk, amelyek saját (színház)kulturális kontextusukban megkérdőjelezték a művészi hatékonyság legegyszerűbb modelljét, vagyis nem tételeztek „folytonossági viszonyt a művészi előállítás érzéki formái és azon érzéki formák között, amelyek a befogadók érzelmeit és gondolatait befolyásolják”.¹⁸

Ezért is került nagy hangsúly az előadás-rekonstrukciók első szempontjának kifejtettségére. Nyugat-Európától eltérően ugyanis Magyarországon nem a *Live Art* historiográfia pozíciói, hanem az aczéli kultúrpolitika „három T-je” jelölte ki annak a „maradéknak” a helyi és alaki értékét, amely Brecht *Fatzer-törredékében* a kiszámíthatatlan, a váratlan, a kockázatos események termékeny voltának metaforája.¹⁹ Vagyis annak a szemiotikai törvénynek az analízisét, mely szerint „ahhoz, hogy egy jel szemantikailag megjelenhessen, materiálisan el kell tűnnie”,²⁰ olyan (színház)kulturális aktivitás kontextualizálja, amely a modellrendezés [*Modellbuch*] fogalmát mindmáig „mintának”,²¹ a tandarabot [*Lehrstück*] pedig „tandrámának” fordítja,²² továbbá tudatosan épít a „végre ezt is kimondta valaki” affirmációjára.²³ Következésképp e keretek között kellett feltennünk a kérdést: mely előadások és hogyan tudtak ellenállni az egy vélt mintának való megfeleléskényszernek és annak, hogy a kettős beszéd tolvajnyelve „magába színháziasítsa” (vagyis nyájasan ideotextualizálja²⁴) a reprezentáció *gesztikus* hasadozottságát.

¹⁶ LEHMANN: *Posztdramatikus színház*. 121.

¹⁷ I. m. 216.

¹⁸ Jacques RANCIÈRE: *A felszabadult néző*. Műcsarnok, Bp., 2011. 38. Fordította ERHARDT Miklós.

¹⁹ „Ti a tört rézsig kiszámoljátok, / Mit tehetek, s már ott is áll a számításban. / De én nem teszem! Számoljatok! / Számoljatok azzal, hogy Fatzer kitart! / Számoljátok ki, holnap mi jut az eszébe! / Mérijétek ki mélységemet, / Tegyetek öt százalékot az előre nem láthatóra, / És csak azt tartsátok meg belőlem, / Ami számotokra hasznos. / A maradék én vagyok, Fatzer.” A szöveg SCHEIN Gábor fordítása.

²⁰ Aleida ASSMANN: *Die Sprache der Dinge*. In *Materialität der Kommunikation*. Hans Ulrich GUMBRECHT, K. Ludwig PFEIFFER (Hg.). Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988. 238.

²¹ Vö. Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek*. Balassi, Bp., 2011. 161–185.

²² Vö. KRICSFALUSI Beatrix: „Csinálni jobb, mint érezni”. *A Lehrstück és a brechtli médiaarchívum*. In *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. BÓNUS, TIBOR, EISEMANN, György, et. al. (szerk.) Ráció, Bp., 2010. 535–549.

²³ A kettős beszéd mechanizmusához lásd *Zárt, bizalmas, számozott*. CSEH Gergő Bendegúz, KALMÁR Melinda (szerk.) Osiris, Bp., 1999; JÁKEFALVI: *Avantgárd – színház – politika*. 186–202.

²⁴ Einar SCHLEEF: *Formakánon kontra koncepció*. In *Színházi antológia XX. század*. JÁKEFALVI Magdolna (szerk.) Balassi, Bp., 2000. 263. Fordította Kiss Gabriella.

Azt már a projekt indulásakor sejtettük, hogy a magyar színháztörténet is igazolni fogja azt az európai tapasztalatot, mely szerint Brecht darabjai önmagukban nem garantálják, hogy brechtiül is fogják őket játszani. Ennek az előfeltevésnek az egyik oka az a köztudott tény, hogy – mivel a rendszerváltás végső soron legitímálta a politikai egyenes beszédet (vagyis megszüntette a „három T” reális kontextusát) – a tanmesékként kanonizált szövegek az e változás felett érzett eufória projekciós felületévé váltak. A Telihay-féle *Kurácsi mama és gyermekei* (1993) például egy, a rendező által írt prológussal kezdődött, amelynek kezdő és utolsó sorai erkölcsileg interpretálták a háborús pusztítás tematikáját. Ascher Tamás *Koldusoperájának* (2001) végén a Ferenciek terén lévő metróaluljáróban éjszakázó hajléktalanok tapadtak egy üvegfalhoz, és a hulló hóesésben hallgatták a „szegények szegényeinek korálját”. Az első esetben a korabeli tévéhíradók filmképeit írták színpadra. A második esetben a kilencvenes évek magyar nagyvárosainak telefonfülkéiben élő férfiak és nők szerepeltetése egyértelműen ráirányította a figyelmet a hajléktalanok színházi (és társadalmi) láthatatlanságára,²⁵ láthatóvá válásának fotografikus és „üzenetközvetítő” módja azonban nem a nézőpontok sokszínűségének megmutatását, hanem a részvét és szánalom hatalmi diskurzusának stabilizálódását segítette. Brecht illetően a-politizálódásának jelentőségét akkor értjük meg, ha Telihay *Kurácsiját* a 2013-as Zsótér-rendezés záróképével, Ascher színpadképpé rendezett és a Katona repertoárjának elemévé vált testeit pedig Jeles András egyetlen előadást megélt *A Revizor; ahogyan a budapesti hajléktalanok előadják Jeles András betanításában, 1995–1997* című alkotásával hasonlítjuk össze. Az előbbiben az aranyflitteres koktélsruhába és fekete bakancsba öltözött Kováts Adél egy olyan szekeret próbál meg erejét megfeszítve elhúzni, amely a Nagy Norbert által játszott negyedik gyerek súlya és izomereje által megtestesülve ellenáll és küzd. Az utóbbi úgy visz színre egy hajléktalan asszonyt, mint fél-analfabétán, süketen, szövegmemóriával nem rendelkezve Oszipot játszó, vagyis (politikai névtelensége ellenére is!) aktív cselekvés közben látható, emberi lényt.²⁶ Vagyis míg a szociális problémák színpadi ábrázolásának egyik módja arra használta fel Brecht darabjait, hogy egy, a többség által helyesnek vélt megoldás kialakítását célozza meg, addig a (színház)értés mindenkori ideologizáltságát is láthatóvá tévő munkák ki tudtak törni „a reprezentációs közvetítés bizonytalan pedagógiája és az etikai közvetlenség pedagógiája közötti polaritás” meghatározta körből.²⁷

²⁵ „Mivel elterjedőben van finomabb körökben, hogy „ilyesmikről nem beszél az ember”, éppen ezért elhülyülésünk, felületes gondolkodásunk vagy a gondolkodásról való leszokás, morális-szociális-szellemi közönyünk, problémahárításunk- és felelőtlenségünk rohamosan nő.” BALASSA Péter: *Mintha és Az*, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1552 (2014.02.23.) Vö. DARIDA Veronika: *Jeles András és a katasztrófa színháza*. Kijarat, Bp., 2014. 91–95.

²⁶ Lásd például KRICSFALUSI Beatrix: „A hiányzó padtárs” – *Pedagógia és performativitás A Káva Kulturális Műhely színházi nevelési programjáról*, <http://www.goethe.de/ins/hu/bud/kul/mag/blg/kbd/hu12427849.htm> (2014. 04.12.)

²⁷ RANCIÈRE: *A felszabadult néző*. 40.

Mivel ezt a tézist legpregnansabban a létező szocializmus „internemzeti” drámájává vált *Koldusopera* történetével lehet igazolni, a Philther különös hangsúlyt fektetett ennek a darabnak a színházi recepciótörténetére. Az antikapitalista ideológiával feltöltött operett és a modern polgári társadalom morális működésképtelenségének analízise közötti feszültség színrevitelének legtagabb kontextusát annak a Robert Wilsonnak a rendezése alkotta, akinek a színpadán (Heiner Müller szerint) „Brecht epikus dramaturgiája táncparketthez jut”,²⁸ s aki 2008-ban az 1928-as ősbemutató médiakampányának újrajátszására [*reenactment*] is vállalkozott.²⁹ Hazai történetét viszont két a *Dreigroschenoper* apropójából íródott rekonstrukció és egy színjátéktípus brechti olvasata reprezentálja. Ljubimov 1981-es *Háromgarasos operája* azért, mert úgy fordult szembe a Szinetár Miklós- (1960) és Ádám Ottó-féle (1965) játékhagyománnyal, hogy a „musical comedy” alternatívájaként idézte meg a Kassák-féle Munka-kör 1929 szilveszter esti zártkörű rendezvényét, amely nemcsak átírta, hanem a songokra (s így akarva akaratlan dramaturgiai szerepükre) koncentrálna vitte színpadra a darabot.³⁰ Novák Eszter 1998-as *Koldusopera* azért, mert nem rekonstruálta, hanem a nézői elváráshorizontba épült előadások emlékezetes jegyeire reflektáló intertextussá alakította a rendezést. S a hazai operettjátás „kaposvárszürkeségét” elemző írások azért, mert a mikrotörténetek tropológiai dimenziója tudta leleplezni annak az olvasási stratégiának az egyoldalúságát, amely egyfelől az ún. második nyilvánosság ideológemáihoz bilincselte a „három T” jegyében zajló aczéli kultúrpolitika egyik legnagyobb mítoszát (az Ascher-féle *Állami Áruházat*),³¹ másfelől a Trianon felé menetelő Monarchia „kortárs drámájaként” értelmezte a hazai televíziós közvetítések egyik legnagyobb botrányát (a Mohácsi-féle *A csárdáskirálynőt*).³²

A rekonstrukciók úgy olvassák újra a két Brecht-előadást, hogy (i) hatás-történetileg argumentálva a kánon részévé teszik az 1930. szeptember 6-i vígszínházi bemutatonál egy évvel korábbi ősbemutatót; (ii) a formanyelv gesztikus megoldásaira koncentrálnak (Ljubimovnál arra, hogy a slágerre vált songokra és azok dinamikájára épülő ritmus következtében a versszövegek nem a cselekmény bűnügyi szálának morális és politikai tanulságait mondják ki, hanem önálló egységként (metatextusként) működnek; Nováknál pedig az olyan *black out*okra (például az akasztás előtti jelenetet az áramszünet és az esküvőt megidéző gyertyafény nem csupán Mack, hanem a színházi néző számára is megállítja az időt vagy legalábbis annak jelzését), amelyek lehetővé teszik, hogy lefuttassuk a darab hetven éves játékhagyományának kanonikus megoldásait, s ráébredhessünk azok hiányaira;³³

²⁸ Heiner MÜLLER: *Galamb és samuráj*. In uő: *Képleírás*. JAK-Jelenkor, Pécs, 1997. 37. Fordította KURDI Imre.

²⁹ Vö. KISS Gabriella: *Újrajátszás: Gondolatok a színházi előadások emlékezetéről*. Alföld 2009/8. 70–84.

³⁰ NÁDASS József: *Beszélgetés Karlheinz Martinnal az új színházról*. Munka 1928/2. 35–37.

³¹ Vö. például EÖRSI László: „Mégbombáztuk Kaposvárt”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Napvilág, 1956-os Intézet Alapítvány, Bp., 2013. 36–46., 54–55.

³² Például SZABÓ István: *Ez történt Mohácsi után*. Színház 2012/1. 23.

³³ JÁKFAI Magdolna: *Halló? Van itt valaki? Novák Eszter rendezéseiről*. Színház 1999/1. 32.

(iii) kommentálják azt a tényt, hogy a színházi kritika mindkét esetben kizárólag az előadás zárata felől tudta értelmezni az előadást.

1981-ben a bibliai idézeteket felolvasó öregemberek felvonásvégi zsolozsmázásával és a *Hegyi beszéd* szövegének a színészek által elmondott részletével fejeződött be a *Háromgarasos opera*. 1998-ban pedig az helyezte az emberi értékek általános devalvációjának horizontjába a darabot, hogy miután Mac a zsinórpadlásról a színpadra ugorva „felakasztja magát”, majd a ponthúzón lógó élettelen bábként mozogva csúfondárosan és mindentől megundorodva nem a „Végkorál”-t, hanem a *Második koldusfinálét* kezdi el énekelni, kísétál a színről, s a nézőknek háttal elhelyezkedő főszereplők mögött formálódó, koldusokból, rablókból, kurvákból álló kórus elstuttogja az ismert szavakat: „A nagy szabadság úgy lesz totális, hogy kinyírjuk végül a morált is.” Majd Holl István-Peachum felteszi a kérdést: „Hogyan él az ember?”. Az első esetben az aczéli kultúrpolitika, a második esetben viszont a Székely Gábor-féle rendezői iskola szakmai műhelyeként működő intézményt érintő kultúrpolitikai döntés akadályozta meg a színházi kritikát abban, hogy esztétikai távolságba kerüljenek saját szocializáltságától: a látottakat már ne feltétlenül tekintsék a színpadi reprezentáció „önmagáért beszélő” részének, s észrevegyék azokat a gesztusokat, amelyekkel a rendezés elhatárolta magát a „valós” hatalomgyakorlás logikájától, szintaxisától és fogalmiságától.³⁴ S így a *Koldusopera*-ra (s végső soron a társulatát produkcióról produkcióra, de színház nélkül építő Novák Eszter későbbi Brecht-rendezéseire is) ráruházták a kettős olvasat tíz éve elveszett kontextusát.³⁵

Ehhez a felismeréshez azonban nem feltétlenül volt szükség a Philther-projektre. Ahhoz viszont már igen, hogy bármely előadás elemzésének energia-centrumává váljon egy, az elidegenítő effektus szerkezetét öltő és a jelentős európai kezdeményezésekhez csatlakozó hazai teljesítményeken kondicionálódott „idegen pillantás”. Vagyis olyan deskriptív horizont jöjjön létre, amely a rekonstrukció során pontosan revidálja a „részvét(el)” mindig apparátus- (vagyis hatalom)függő „dramatikájának” (Lehmann) koordinátáit.

A „vígszínházi csata”, illetve az MTV szerkesztőségébe érkezett fenyegető levelek legendájára épülő befogadástörténet tette egyértelművé, hogy az *Állami Áruházat* a kettős beszéd ideotextuális dimenzióját fetisizáló olvasatok keretei közül kellett kimozdítani, az *1916 A csárdáskirálynőt* pedig egyfelől a „(mű)hűség” anakronisztikus normája, másfelől a szöveggönyvbe kódolt „Zeittheater” lehetséges világtól kellett függetleníteni. Az Ascher-rendezés esetében az volt a tét, hogy tudjuk-e esztétikailag elemezni a kimondás és a megmutatás, a textuális referencia és a színpadi jelentés közötti törést. A Mohácsi-rendezés esetében pedig az, hogy egy stabil szintaxissal és szemantikával rendelkező színpadi műfaj

³⁴ KRISZTALUSI: *Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?)* 85.

³⁵ „Egy föltételezett valóságot fordít szembe Novák Eszter a választott zenés darabbal. A finálét nem is éneklék. Szavalják. Szemrehányóan a nézőkhöz címezik. Erre a kiélezett végre, az elkeseredett tömeg csöndes szemrehányására és tetemrehívására épül föl az Új Színház előadása.” MOLNÁR GÁ. Péter: *Az új Koldusopera*. Népszabadság 1998. február 2.

esetében is transzparenszé válik-e a formanyelv működési mechanizmusa. Mindkét mikrotörténetnek tesztelnie kellett azt a konszenzust, mely szerint az operett-hagyomány (át)értelmezésére irányuló kaposvári kísérlet „abban állt, hogy az operett ugyanazt a világképet és ízlést fejezze ki, mint a színház többi előadása”.³⁶ S mindkét rekonstrukciónak igazolnia kellett: kritikai recepciójuk előfeltevés-rendszerével állt összefüggésbe, hogy (mivel szinte kizárólag egyetlen egy, a rendezések szatirikus dimenziójával kapcsolatos kérdésekre koncentráltak) nem tudtak mást tenni, mint újratermelni az előadás által épp kritizált ideológiát.

A mikrotörténetek közös kiindulópontjának tekinthető, ahogy határozottan állást foglalva reflektálnak az előadásszöveg textuális transzcendenciájára. Az *Állami Áruház* esetében ez egyet jelent annak a diskurzusnak az újraolvasásával, amelyet olyan jelenségek alkotnak, mint a „cenzúra esztétikáját” modelláló dramaturgiai jelentésben megfogalmazott ideológiai és rendezői problémák, a Gertler Viktor rendezte zenés filmvígjáték és a szovjet mintára megszülető szocialista operett műfaji kérdései.³⁷ Mohácsi rendezése viszont olyan operettet vitt színre, amelyről mindig is köztudott volt, hogy „mint olyan nem létezik”,³⁸ s így transzparenszé tette, hogy az a játékmód, amely a fővárosban licensszé változtatta az 1954-es Szinetár-rendezést, csak egy a lehetséges *A csárdáskirálynők* közül. Ezt az önreflexiót teszi felismerhetővé egyfelől az az (ön)íronia, amellyel mindkét mű viszonyul a saját maga által is kiszolgált dramaturgiai és műfaji elvárásokhoz, másfelől az a ritmus,³⁹ amely Aschernél három jól elkülöníthető és sajátosan felépített tömegjelenetre tagolja az előadást, Mohácsinál viszont önálló és zárt produkciók soraként viszi színre a nagyoperett slágereit. Így az első esetében a finálé szocialista realista (vagyis agitáló-propagáló), a második esetben viszont annak a dalszövegnek a funkciója mutatkozik változónak, változtathatónak és kritizálhatónak, amelyet általában az ismert dallamért hallgatunk meg: egyfelől versként tolakszik a melódia hangjai közé, és referenciális olvasatának színrevitele zavarja meg a harmonikus befogadói állapotot, másfelől egymásra vetül a dalszövegben megnyilatkozás szituációjának történeti illetve lélektani realista olvasata és a színrevitel bulvárnaturalista hagyománya.

Pavis szerint a kortárs *mise en scène* egyik legizgalmasabb paradoxona, hogy egyrészt elutasítja a brechti didaxist, hiszen „kulturális referenciákkal és politikai elemzésekkel fedi el a finom szövegidegeket és akadályozza a szöveghez való direkt hozzáférést”, másrészt „a dramaturgiai elemzés (...) [mégis] hiányzik az előadásokból. Nem egyszerűen azért, hogy kitisztuljanak az ideológiai kérdések,

³⁶ KOLJAI Tamás: *Az én Kaposvárom. Harminc évad, és ami utána jött.* Színház 2003/11. 8.

³⁷ Vö. HELTAI Gyöngyi: *Operett-diplomácia. A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955–1956 fordulóján.* Regio 2005/1. 87. Vö. HARASZTI Miklós: *A cenzúra esztétikája.* Magvető, Bp., 1991. 26–29.

³⁸ MOHÁCSI János: *A Csárdáskirálynő mint olyan nem létezik,* <http://szinhaz.hu/videk/43365-a-csardaskiraly-no-mint-olyan-nem-letezik-alkotok-a-mohacsi-rendezesrol> (2013.02.13.)

³⁹ Vö. *Állami Áruház. Egy téma több arca.* REGÖS János (szerk.) Művelődéskutató Intézet, Bp., 1986.

de a történet elmeséléséhez és a konfliktus felvázolásához is szükség van rá”.⁴⁰ Nos, mintha Ascher és Mohácsi rendezései úgy reagálnának erre a problémára, hogy színre viszik az 1949-ben megjelent *Antigonemodell* egyik javaslatát, mely szerint „a kinézis által (...) egy süket számára is érthető [kell, hogy] legyen az előadás egésze”.⁴¹ Az *Állami Áruház* második felvonása végén titkosrendőrök kíséretében érkeznek egy PVC-habból faragott hatalmas fehér s a színpadképbe felülről nyomuló ökök. Az ötvenes évek e mobil díszletelem révén, nyelvemlékként megidézett jelentése 1976-ban a „vasökök” metamorfózisából szerveződő fabula elemeivé írja a reflektorait a közönségre irányítva érkező valódi szürke Pobjedát, a belőle kiszálló bonvivánt kísérő, két bőrkabátos detektívet, illetve az előadást lezáró állóképet: amikor a „Mily szép is lett ez az élet” kezdetű dalra felénk indul, majd hirtelen kimerevedik az öklüket magasba emelő, komor arcú sokaság. S ennek okán epilógusként is értelmezhetjük azt a rendezői intenciót, melynek értelmében a két mozdulatlan ávós addig kíséri tekintetével a színpadon távozókat, míg ki nem ürül a nézőtér.⁴²

Tizenhét évvel később Khell Zsolt csak egy-egy, az adott szocio-, illetve színházkulturális diskurzusra utaló (realisztikus) elemet tartalmazó színpadképe tölt be hasonló szerepet. Az első felvonás Magyar Ede és Stahl József 1911-es színpadnyílását és páholsorát idézi fel, a második felvonás terét égbe kívánczó báltermi oszlopok tagolják, a harmadik felvonás hátterét pedig Horthy Miklós gyorscirkálójának szemünk láttára összehegesztődő és a teljes színpadnyílást betöltő mása alkotja. A három tér azonban nemcsak e részleges történelmi utalások révén válik a monarchiabeli és méretű bordély felvonásonként eltérően exponált képévé. Az összefüggést egyfelől a vertikálisan is kidolgozott proxemikára lehetőséget adó scenográfia, másfelől a mindhárom esetben megjelenő (kis)színpad szimbolikája teremti meg. A primadonna-lépcső szintaxisát megidéző tér egy szintre helyezi a Szilvia belépőjét éneklő szonettet az általában a lépcső tetején elhelyezkedő főherceggel, majd az ifjú király és császár által keblére ölelt egykori csárdáskirálynővel – vagyis vizuálisan meséli el azt a fabulát, amelynek ez esetben el is hangzik a tanulsága: „hazánkban mindenki előtt nyitva állnak a társadalmi felemelkedés lehetőségei”. A színpad a színpadon motívum viszont ideologikus konstrukcióként leplezi le az ifjú uralkodó első beszédének demagógiáját, s lehetővé teszi, hogy füstbe és szavakba burkolt művi-művészi képződményként észleljük az látottakat és hallottakat. Hogy megszülessen az az artisztikus valóságshűség,⁴³ amely színre tudja vinni az előadások és a műfaj reprezentációs apparátusának struktúrája közötti önreflexív viszonyt. S amelynek – mivel idegen a világ összetettségét egyébként figyelmen kívül hagyó (akár brechti, akár kettős beszédbeli) teoretikus sémától) nagy kérdés, hogy lesz-e hatástörténete.

⁴⁰ PAVIS: *Merve tart a mise en scène?* 18.

⁴¹ *Brecht on Theatre*. John WILLETT (ed.) Methuen, London and New York, 1964. 213.

⁴² EÖRSI: „Megbombáztuk Kaposvárt”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. 37.

⁴³ KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Bp., 2007. 168–199.