

levízió felvételt készített róla,²³ és a Katona József Színház Kamrájának repertoárdarabja is lett – az Arvisura előadása a Bornemisza-drámának sem az

irodalmi, sem a színházi recepciótörténetére nem tudott hatást gyakorolni.

KISS GABRIELLA

Mi nem történ(hetet)t meg Mohácsi után?

Mohácsi János: 1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ, 19931

A magyar színháztörténet-írás egyik köztudott, mégis feltűnően későn kanonizálódott közhe-lye, hogy „a Csárdáskirálynő mint olyan nem létezik”.² Ennek ellenére a „Kálmán Imre, Jenő Jenbach, Leo Stein, Gábor Andor, Békeffy István, Keller Dezső, Innocent Vince Ernő, Mo-hácsi János, Eörsi István, Kerényi Miklós Gábor és még sokan mások” *copyright*-jával sikeres teátrális képződményt a színházi szakírás mindmáig a „(mű)hűség” finoman szólva anakronisztikus normája felől közelíti meg. Pedig a hazai színházi hagyomány „operett-országként” ismert minősítésének egyik emblémája, s annak előadástörténete izgalmasan példázza a kultúratudomány retorikai fordulatát diszkurzussá szervező olyan alapfogalmak termékeny voltát, mint a *félre-* illetve *újraolvasás* (de Man) vagy az *iterabilitás* (Derrida).

Az előadás színházkulturális kontextusa:

Ezért is érdemes komoly figyelmet szentelni a félreértés és félrejtés produktivitását hatástörténetileg is igazoló Mohácsi-rendezésnek. Az 1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ egyfelől az egyik

utolsó azoknak a Szőke István-féle *Diákszerelm*-mel (1975) és az Ascher Tamás-féle *Állami áruház*-zal (1977) kezdődő rendezéseknek a sorában, amelyek révén a hetvenes-nyolcvanas évek legjelentősebb kisrealista rendezői térképezték fel e zenés színházi műfaj szabályait és határait. Másfelől egy olyan színházcsináló nyolcadik kaposvári rendezéséről van szó, akinek rendezésről rendezésre felismerhető dramaturgiai és színésvezetési megoldásai már akkor önmagukra irányították a figyelmet. Az operett-hagyomány (át)értelmezésére irányuló kaposvári kísérlet tehát, amely köztudottan „abban állt, hogy az operett ugyanazt a világgépet és izlést fejezze ki, mint a színház többi előadása”,³ ez esetben egy stabil szintaxissal és szemantikával rendelkező színpadi műfaj segítségével tette transzparensé a Mohácsi-féle formakánon működési mechanizmusát. Ugyanakkor és éppen azért, mert ez a fogalom automatikusan párbeszédbe lépteti vizsgálatunk tárgyát és a rendezői színház posztdramatikus diskurzusát,⁴ nem lehet figyelmen kívül hagyni egy harmadik filológiai tényt sem. Mohácsi Jánosnak a *Csárdáskirálynő*vel kezdődő operett-, bohózat- és népszínmű-rendezései ugyanakkor

hívták meg, kivéve Magyarországot, amit a válogatók döntése alapján – miután megnézték az összes futó darabot a Nemzeti Színházban – az Electra képviselt. 1988-ban a Magyar Mozgásszínházak I. Találkozóján, 1990-ben a Kazincbarcikai Nemzetközi Színházi Fesztiválon (itt a fődíjat és legjobb rendezés díját kapták meg), 1991-ben a VII. Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozón szerepeltek, illetve ugyanebben az évben elnyerték a Fővárosi Önkormányzat Nívó Díját a *Magyar Electra*, *A Mester és Margarita* és a *Szentivánéji álom* előadásaikért.

²³ A Magyar Televízió színházi és filmszerkesztősége, a Soros Alapítvány által támogatott Arvisura Színházi Társaság és a Szkéné Színház koprodukciója, Dramaturg: Sándor József, Albu László, Díszlet-jelmez: Horgas Péter, Zenei szerkesztő: Pelva Gábor, Koreográfus: György Károly, Fény: Víz Miklós, Tamás Gábor, Rendező: Somogyi István, Agamemnon királ: Sebestény Ferenc, Aegistus királ: Pintér Béla, Parasitus királ szolgája: Pintér Gábor, Clytemnestra királyné asszony: Szalontay Tünde, Electra, Agamemnon királ lánya: Ráckevei Anna m.v., Chryso-themis, Electrának húga: Zboray Antónia, Orestes, Agamemnon királ fia: Horgas Ádám, Mester, Orestesnek oktatója: Papp Ervin, Chorus, az játékot játszó személyek: Bittner Dóra, Kámán Gyöngyi, Deák Tamás, Szabó Attila, Tóth András, zenészek: Pelva Gábor, Kerényi Róbert, Horváth Gyula, Tóth Károly; az MTV munkatársai: dramaturg: Koltai Tamás, operatőr: Csörnyei Tamás, rendező: Márton István

¹ A tanulmány a Pécsi Tudományegyetem által szervezett „Tévedések (víg) játéka: tévutak, tévhittek, téveszmék, tévesztések a színházművészetben és a színháztörténetben” című konferencián 2013. március 21-én elhangzott előadás szerkesztett változata. Megírását a 81400 számú OTKA-projekt (Színházi netfilológia) tette lehetővé.

² „Még egy valamit tisztázni kell: A csárdáskirálynő mint olyan, nem létezik. Nincs belőle eredeti példány. Van egy 1916-os meg egy 1954-es változata, ezeket szokták orrba-szájba mixelni, kihagyni belőle, beleírni. Nem tudunk eredetihez nyúlni, mert nincs. Se jogilag, se semmiképp. Tehát ez egyfajta felhatalmazás arra, hogy az adott társulatban megvalósítható legjobb verziót állítsam színpadra.” <http://szinhaz.hu/videk/43365-a-csardaskiralyno-mint-olyan-nem-letezik-alkotok-a-mohacsi-rendezesrol> (2013.02.13.)

³ Koltai Tamás: Az én Kaposvárom. Harminc évad, és ami utána jött. *Színház*, 2003/11. 8.

⁴ Vö. Kiss Gabriella: *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*. Veszprém, PEK, 2006. 99–120.

aratnak sikert Kaposvárott és Budapesten,⁵ amikor a Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz és a Deutsches Theater repertoárján is megjelennek azok a (Frank Castorf, Christoph Marthaler, később pedig Michael Thalheimer, Nicolas Steman és Herbert Fritsch nevével fémjelzett) előadások, amelyek a nevetés polgári színházának rendkívül sikeres ügyvédeknek bizonyulnak.⁶

Dramatikus szöveg, dramaturgia:

A színházkulturális kontextus összetettségének ismeretében feltűnő, hogy a Mohácsi-rendezés kritikai recepciója mennyire egyoldalúan értelmezte az operett eredeti címén végrehajtott változtatásokat. Mindmáig kizárólagos, mi több: a Kerényi Miklós Gábor-rendezés körüli vitákra reagáló írássok révén immár hatástörténeti horizontba is helyezte az az értelmezés,⁷ mely szerint a *Csárdáskirálynő* története Kaposvárott 1916-ban játszódik.⁸ Az orfeumhölgyek proli- vagy zsellérszármazású szajhák, Szilvia ugyanúgy könnyű lány, s nemzetközi cserárú, mint elődje, az egymást „lekegyelmesuramozó” és „leelvtársozó” vendégek szifiliszese és/vagy alkoholisták. Törvényszerű, hogy Edvint a szülei zsarolják, Bónit pedig az apósa bünteti a katonai behívóval, s köztudott, hogy „bár vannak nagyon rendes” románok és angolok (mi több: „svábok, akik úgy osztrákok, hogy horvátok”), sem a pesti orfeumban, sem a bécsi palotában nem érdemes fessegetni, hogy a közepes énekesnői képességekkel bíró Vereckei Szilvia neve a Vereckei-hágóra vagy a premierrel egy időben roppant népszerű román királynéra, Carmen Sylvára utal-e. Ily módon az is logikus, hogy az ifjú magyar király és osztrák császár döntése garantálja a *happy end*-et: a nagypolitika hatalmi diskurzusának képviselője (aki a

Képzetté válunk avagy Ármány és szerelem hercegéhez hasonlóan, mi több: ismét Karácsony Tamás révén jelenik meg) ezt követően nem a metreszéssel, hanem örökbefogadott lányával és a limai nagykövetté kinevezett bonviván feleségével hál együtt. S amikor a (Bécs környéki hotel vagy a Karlsbad melletti kurpromenad helyett) Fiumében játszódó III. felvonás végén az „Álom, álom, édes álom” dalmára süllyed el az egész társulatot magába fogadó, s nem véletlenül Novarának keresztelt gyorscirkáló, tényleg nehéz nem a Trianon felé menetelő Monarchia jelképeként értelmezni a záróképet.

Következésképp érthető, hogy a színházi kritikák nagy lelkesedéssel veszik észre a librettóba beleíródott olyan eseményeket és alakokat, mint a Szilviát nem Párizsba, hanem a világháború borzalmaitól megkímélt New Yorkba menekítő trieszti gyors, a Doberdót és Isonzót megjárt frontkatonának vagy a Nagy Ignác-verset szavaló Csermanek (Kádár) Jánoska. Ugyanakkor feltűnő, hogy a Mohácsi-rendezéseknek a reprezentáció zártóságával folytatott játékára más dramatikus mű esetében érzékeny műbírálok egyike sem teszi fel a kérdést: az első világháború hátszínjének ez az ábrázolása miért felel meg annak a képnek, amely a *Mihályi Rozália csókjától* megfertőződött (és a kaposvári orfeumban merev részegen szavaló) Ady publicisztikáját olvasva vagy a korabeli fotográfiákat nézegetve alakul ki bennünk. Pontosabban szólva, miért csak oly módon reflektálnak a realista játékiparadigma hitelesség-fogalmát érintő problémákörre, hogy jelzik: Mohácsi rendezése él a Habsburg-Lotaringiai herceg mésalliance-át elmesélő Jenbach-Stein-féle szöveggönyvbe kódolt és a mindenkori jelen társadalmi folyamatait a reprezentáció szabályai szerint tematizáló „Zeittheater” lehetőségével.⁹ Pedig a Mohácsi-rendezés primadonnája nem csak

ezért nem elegáns, az orfeum és az úri szalon atmoszférája nem csak ezért nem kellemes, a bonviván nem csak ezért nem énekel úgy, mint egy isten, a szubrettet és a táncoskomikust nem csak ezért nem huncut bájuk miatt szeretjük, az estét pedig nem csak ezért nem a kacagásba és parfüm-illatba burkolódzó hangulat teszi eseményné. Hanem azért is, mert a színházi jelhasználat szétszóródó és szétforgácsolódó ürességében viszi színre az operett-sikert garantáló recept hozzávalóit.

Erre kiváló példa az, ahogy Mohácsi a végsőig kiaknázza az énekszámok zenedramaturgiájában rejlő lehetőségeket. A dalszöveg, amelyet „harmadik nemzeti drámánk” esetében az ismert dallamért hallgatunk meg, versként tolakszik a melódia hangjai közé, és referenciális olvasatának színrevitele zavarja meg a harmonikus befogadói állapotot. Éppen megtudtuk, hogy Stázi és Edvin unokatestvéri szerelme abortusszal végződött, amikor a szubrett és a bonviván egymástól távol állva, merev arccal és önmaguk egymárára is meglepésszerűen elkezdik: „Túl az Óperencián (!) boldogok leszünk”. Cecília minden élettapasztalatát belesűríti a „Hajmási Péter” túlélési stratégiaként énekelt soraiba, amivel mintegy előkészíti a II. felvonás zárlatát: a háromszor is hazugságon kapott és valamennyi szövetségesét elvesztő hercegnő a függönybe kapaszkodva és a „Jaj, mama, de gyönyörű szép a világ” dallamára biztosítja, hogy „Kvittek vagyunk mi már az élet meg én, / Nem fogok sírni nektek, bármi is ér”. Ugyanakkor az így keletkező feszültséget nem oldja fel az az előszőr Bacsó Péter *Te rongyos életének* utolsó jelenetében alkalmazott dramaturgia, amely egy üzenetértékű mondanivaló megszólaltatásának szolgálatába állítja a versszöveg jelentését. Kaposvárott ugyanis, amikor a zene elhallgat, a Mohácsi-féle formanyelvet öngerjesztő vírusként működtető színházi ironia azonnal megtámadja vagy az utolsó kimondott / élekelte nyelvi egységet vagy az utolsó mozdulatot. Az első esetben egymásra referáló nyelvi poénok sora forgácsolja szét a színpadi szituációt, a második esetben az operettjátás hagyományos kellékei lázadnak

fel önmaguk ellen: a táncoló férfiak például instrukcióként értelmezik a „Gyerünk, gyerünk, gyerünk, de gyors az élet” sort, és végkimerülésig illetve összeesésig ismétlik az utolsó, elől hangsúlyos lábdobbantást: az „Emlékszel még”-re kerिंगőző egyik férfi elengedi partnernője hátát, majd nemes egyszerűséggel átlép az elterülő testen, hogy közölje a karmesterrel: elviselhetetlenül lelassította a valcer alapritmusát.

A rendezés

Ezek a példák egyértelművé teszik, hogy az „élet szerű és valóságzagú” hangulat megteremtése (vagyis az olyan, a hagyományos operett-játásban csak kötelezően abszolválandó témáknak és motívumoknak a hangsúlyozása, mint a rangon aluli házasság, női és férfibüszkeség, karriervágy, éhezés stb.) az átírás radikalitásának csak egyik összetevője.¹⁰ A Mohácsi-féle *Csárdáskirálynő* (a korpusz valamennyi darabjához hasonlóan) olyan belső utalásokból és ismétlődésekből születő színházi szöveg, amelyet két ritmusalkotó elstrukturál. Egyfelől a cselekmény tematikus csomópontjait és a figurák származásával, foglalkozásával, társadalmi helyzetével kapcsolatba hozható nyelvi diskurzusokat megtámadó nyelvi ironia. Másfelől a zenei tételeknek a rendezést önálló egységekre bontó, de nem tematikusan tagoló színrevitele. A társadalmi különbségeket le nem győző szerelem az „orfeumdivából” „dívánnnyá”, „szanonné”-re, majd „sezlonnyá”-ra változó „konzumnő” és a „Bécsnek büszke várából” látogatókat és sürgönyöket kapó „Edus” között szövődik, az érzelme mélységét pedig az alábbi (Szilvia és Bóni között lezajló) párbeszéd érzékelteti: „Mondj valami forró!... Vasaló, b. meg”. Miska korruptségát a pezsgőről leáztatott és átragasztott címke országokon át haladó újtárol tudósító túlbeszélés jelzi. A klasszikus pretextusokkal rendelkező szókapcsolatok ismételtetése (pl. „fogy a magyar”, „mindnyájunknak el kell menni”) pedig rendszeresen eltereli figyelmünket a közlés eredeti tárgyáról.

⁵ Mohácsi János: *Bolha a fülbe*, 1997, 2001, 2012; *Mágnás Miska*, 1996, 1998; *Sárga lilium*, 2004; *A falu rossza*, 2010; *Játék a kastélyban*, 2010; *Csárdáskirálynő*, 2011; *Liliomfi*, 2012.

⁶ Vö. Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek*. Budapest, Balassi, 2011. 126–160.

⁷ Pl. Hermann Zoltán: *Hajmási Péter & Tsi*, avagy szabad-e újraköltetni a Csárdáskirálynő dalszövegeit? *Színház*, 2011/3.; Szabó István: *Ez történt Mohácsi után. Színház*, 2012/1.

⁸ „A végeredmény felől tekintve az előadás címe a műsorfüzet szerint: „1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ”. Ami erős utalás arra, hogy az előadás létrehozói a darabot – a kétszeres átdolgozás ellenére is – »kortárs drámának« tekintik, ezért hangsúlyosan születésének időpontjában játszatják. Ez az időbeli egybeesés spontán módon valósult meg 1915/16-ban, a későbbi előadások azonban leginkább egy letűnt korszak absztrakt képéhez illesztették a színpadi történéseket.” Szabó István: i. m.

⁹ Vö. „Csárdáskirálynőnek nevezte magát az a legnagyobb mértékben neveltség tálakmány, amelyet Stein és Jenbach urak szemlencséztek színpadra, és amelyként előnyösen ismert komponista, Kálmán Imre nem érezte értelmi színvonalán alulinak néhány taktusnyi muzsikát hozzábiggyeszteni. Állítólag a K.u. K. hadsereg tisztjei és a főnemesség urai ábrázoltaknak a színen. A legnagyobb mértékben kínos Monarchiánk e legjelentősebb és legfelső rétegének gyalázatos torzítását elviselni. Józan ember csak a fejét csóválhatja. Hogyan is fordulhatna elő, hogy főnemességünk vagy tisztikarunk

ilyen varietébelihez vagy színházi nőcskéhez kötné magát, és házasságról meg egyéb effélékről beszélhetne neki?!” A *Der Adelscurir* kritikáját (1915. november 18.) idézi Bános Tibor: *A csárdáskirálynő vendégei*. Budapest, Cserépfalvi, 1996. 217. (Vö. Molnár Gál Péter: *Honthy Hanna és kora*. Budapest, Magvető, 1997. 71–102.) Az operett műfajának ehhez a Sigfried Kracauer és Hermann Broch elemzései óta közkeletű, a kirekesztés rendjét hatalmuknál fogva meghatározó szemléket kinevetető, szatirikus dimenziójához lásd Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. Heidelberg, Winter, 2007. 281–290.

¹⁰ Vö. Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. Budapest, JAK, 1998. 99–100.

A nyelvi norma megsértésének ez az asszociatív módja viszont más radikalitással függeszti fel a logikát, és másképp nyitja meg a referenciális eltévelyedés lehetőségeit, mint Mohácsi ugyanebben az időben keletkezett rendezései.¹¹ S ennek elsősorban az az oka, hogy a megszokottan túlbujánzó szójátékok, szóviccek, képzavarok révén a jelentés elhalasztódik ugyan, ám a szöveg felszínén felbukkanó értelem-töredékek keletkezésének végül mégis felismerhető határt szab a műfaj három felvonásos, belépőkre, kettősökre és finálékra épülő szerkezete. A rendezés ugyanis önálló és zárt előadások (songok) soraként viszi színre a nagyoperett kivétel nélkül ismert slágereit. Ily módon kifejezetten épít arra a műfaji sajátosságra, hogy a Kálmán-Jenbach-Jenei trió művét nemcsak a héttől tizig tartó színházi előadások nézői azonosítják operettként, hanem az örökzöld slágerekből összeállított esztrád műsorok és az „Önök kérték” nézői is.¹² Nos, Mohácsi rendezésében a két „dallás” között elhangzó cselekményegység tölti be a könnyű, változatos, szórakoztató műsorok konferansziájának szerepét. Az utolsó megszólaló (pl. Bóni) aztán úgy keveredik ki az orfeumlump szerethetőségét megakadályozó erkölcsi hullá bűnösségére hangszerelt képzavarból, hogy az utolsó szemantikai egység („... pedig hányszor mondtam már magamnak: Bónikám, csak aljas ne légy!”) egyértelművé teszi: az Isten sem ment meg minket a „Jaj, cica...” refrénű számtól. A táncos komikus azonban ez esetben nem csupán a szerelemféléssel magyarázható táviratkozás vagy a hazugság bocsánatos bűnét követi el. Olyan információk révén lépi át a sikert garantáló kellemesség határát, mint hogy a Kaucsiánók a kutyabőr reményében Rákóczit, a grófi címért pedig Kossuthot árulták el, s ez a szemantikai hangsúlyeltolódás az adott énekszám sikerét garantáló recept összetevőit is átdefiniálja. Az össznépi bokarugdosásra koreografált „Táncolnék a boldogságtól” négyesében a valcer a boldogság intézményesítettét és az individuális értékszemlélet lehetetlenségét, válságát hangsúlyozza. A primadonna körül és az asztalok tetején fekete alsóneműben táncoló női kar előadásában a háborúba menetel ország haláltáncává válik a csárdás. „A lányok angyalok” ré-

szeg férfikánkánja az izléstelen és esetlen tomlás emblémája lesz. Mohácsi János tehát az énekszámok szekvenciává szerkesztése során egymásra vetíti a dalszövegben megnyilatkozás szituációjának történeti illetve lélektani realista olvasatát és a színrevitel bulvárnaturalista hagyományát.

Erre a prózai és zenés színházon egyaránt edződött nézői elvárások reflexiójából építkező jól megcsináltságra kiváló példa „Az asszony összetör, megkínoz, meggyötör.” köré rendezett első finálé. Mohácsi a Molnár Ferenc-i recept szerint egy Miska szájába adott aforizmából indítja a jelenetet: „Konyak, kegyelmes úr, ha nem haragszik, konyak. Amikor megjönnek vörösbor, amikor elmennek konyak.” Majd három közismert életkép segítségével (pianissimóban magányos búsongás, cigányozással fűszerezett csárdajelenet, így mulat a magyar úr) rajzolja meg annak a szerelmétől elhagyott bonvivánnak a lelkiállapotát, aki a jó tanácsot megfogadva egy hajtásra kiúszta az üveget. S ahogy az alkohol hatásának naturalista megjelenítése révén a bonviván szerepköre a szemünk előtt transzformálódik a Kulka János / Nyáry Zoltán által megtestesített részeg férfivá, a kiürült orfeum is benépesül a maradékot autentikus cigány danáréra elfogyasztó roma takarítókkal. A „Mi ez a mocskos cigány karattyolás egy magyar orfeumban?” kérdés azonban csak azért idézi fel a Monarchia szociokulturális diskurzusát meghatározó kisebbségi problémát, hogy a „hogyan az a füstös Úristenit” káromkodás echójaként megjelenhessen az a (felismerhetően „füstös”) női hegedűs, aki Edwin térdére ülve intonálja a dal lassú részét: „mért kergeted csupán a messze boldogságot, hisz itt van egy lépésre, tán te meg se látod, csak szívedben keresd, ne kint a nagyvilágban, van édes boldogság minden kis szál virágban”. Ezt követően viszont Imre Zoltán koreográfiája nemcsak komolyan veszi, hanem kibontja annak az operettekben és népszínművekben rendszeresen, a valóságban azonban csak nagyon ritkán előforduló szituációnak a paradoxonát, amikor egy hányingerrel küszködő, merev részeg test próbál meg vérbően mulatni. A Jávor Páltól ismert dzsentris gallérigazítás, a csárdás ritmusát az asztalon ökölrel verő és vállait illetve fejét ütemesen

mozgatót kihúzott felsőtest látványa, majd a néptáncból ismert ollózás és csapásolás félre-sikerültségében jelenik meg, hiszen a bonviván csak akkor képes megtartani a mozgáshoz szükséges egyensúlyt, ha ül, vagy ha Miska és Feri bácsi a vállukon hordják vagy épp széket és asztalt raknak alá. A szekvencia utolsó egysége viszont, amikor a földbe gyökerezett lábbal álló Miska rémült tekintetétől kísérvé egy artikulátlanul üvöltő és egy földön végigguruló testre hullik a függöny, azért képes érzékelteni a személyiség szétesésének anarchiáját, mert előtte egy szövegét vesztett refrén erejéig megajándékozták a közönséget a szatmári legényesre hangolt, professzionális show-tánc látványával. S ezek azok a pillanatok, amikor a Mohácsi-rendezés a csárdást mimelő mozdulatok nélkül teszi láthatóvá azt a Kálmán Imre-operettekkel jellemző táncdramaturgiát, amely úgy sajátítja ki a felhasznált társastáncokat, hogy egyfelől a lelkiállapotok ívét köttazza le velük, másfelől pontos ritmus szerint mindig az eksztázisig fokozza őket, így zavarva meg a már épp kialakuló szimmetriát és harmóniát.¹³

Színészi játékok:

Ha elfogadjuk, hogy az 1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ az előadásszöveg textuális transzcendenciájára reflektálva képes (ön)iróniával viszonyulni a saját maga által is kiszolgált dramaturgiai és műfaji elvárásokhoz, akkor a szerepkörök szociopszichológiai motívumokkal történő felruházása is csak egy a színészi játék dimenziói közül. Tény, hogy a kaposvári társulat nagyformátumú színészeinek alakításában Gábor Andor dalszövegei színpadi szituációkra reflektáló, lélektanilag pontosan árnyalt nagymonológokként kerülnek színre.¹⁴ Ugyanakkor abban a pillanatban, amikor a néző azonosulhatna a megszülető érzelmi állapottal, az identifikáció mimetikus módját zárójelbe rakja a partner illogikus vagy szokatlan viselkedése, egy pontosan kiszámított geg, vagy egy jól ismert és csakis az adott játszóra jellemző színészi eszköz eltúlzása. Spindler Béla és Lugosi György

például, miután végighallgatta, ahogy a „Ne húzd, hogy a szerelemnek boldogság a vége” apropójából Molnár Piroska a pofájukba éneklő Cecília minden vélt és valós sérelmét, a szó legszorosabb értelmében rákényszerítik a közös kánkára. Miközben Kulka János reményt vesztetett szerelmi vallomásként éneklő, Sáfár Mónika pedig blazírt arccal hallgatja az „Egy a szívem egy a párom” sorait, a kataton állapotban leledző Ady Endre leesik a székről, végig gurul a padlón, majd rókázva kirohan a színről. Ilyen állandó ellenpontként funkcionál a nagyoperetti elvárásokat ki nem elégítő énekek minősége, illetve a főszereplők és a tömeg viszonya. A Mohácsi-rendezések esetében megszokott, hogy a mondat állítmánya mellé tolakszik egy fura szó szerkezet, szó, hangsor, s az egyértelmű színházi jelből egy verbális, majd paralingvisztikai és gesztusjelkebe torkolló asszociációsor alakul ki. Ez esetben pontosan így tolakszik a protagonisták és az általuk alakított szerepkörök közé az a csoportképekben létező kar, akiknek szóló arcai minden felvonásban más szerepet alakítanak, s ily módon rendszeresen párbeszédbe keverednek nemcsak korábbi szerepeikkel, nemcsak a színészi énjüket reprezentáló klisékkel, hanem saját arctalanságukkal is.¹⁵

Színházi látvány és hangzás:

Ehhez a nézői elvárásokkal, műfaji hagyományokkal és színészi játékmódokkal folytatott, hol álomszerű, hol eksztatikus, hol groteszk játékhöz olyan vizuális és akusztikai atmoszféra kínál optimális környezetet, amely egyfelől természetű utalásokat tesz az 1910-es évekre, másfelől érzelmi háttérrel kínál a rendezés öniróniájának. Cselényi Nóra jelmezei a dizőz ruhájától kezdve a vonatra fel nem engedhető nadrágkosztümön és példásan szabott frakkokon át Kaucsiánó grófné „kikötődözölődött cipőfűzőjéig” követik a korabeli divatot. Khell Zsolt díszlete viszont csak egy-egy, az adott szociokulturális diskurzusra utaló (realisztikus) elemet tartalmaz. Az első felvonás Magyar Ede és Stahl József 1911-es színpadnyílását és páholysorát idézi

¹¹ Mohácsi „klasszikus” nyelvi iróniájának részletes elemzését lásd Huber Beáta: Rettenetes a kísértés az iróniára. Posztmodern játékok az epikus színházban. *Theatron*, 2002/2–3. 123–137.

¹² „Az ugyanis, amit manapság kínál nekünk az [operett] márkajelzése színpadon és lemezen, rádióban és tévében, csupán lehetőségeinek szerény és sokszor eltorzított része.” Volker Klotz: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München, Zürich, Piper, 1991. 17.

¹³ Vö. Klotz: *Operette*. i. m. 198–199., 400–401.

¹⁴ „Ez itten – hogy a pimasz, de okos Peter Hacksot idézzem – operett színészekre.” Koltai Tamás: *Ceciliától Csermanekig. Élet és Irodalom*, 1993. május 14. 12.

¹⁵ Vö. „A televízióban így valamelyest karcúsodott a produkció, koncentráltabbnak, összefogottabbnak mutatkozott, ami azonban nem feltétlenül nyereség. A színházban úgy éreztem, hogy folyton próbára teszik asszociációs készségemet, nézői készenlétemet, figyelmemet. Állandó feszültséget okozott, hogy sokszor éreztem úgy, valami fontosról lemaradtam, valamit nem értek egészen világosan.” Zappe László: *Csárdáskirálynő*. Színház a képernyőn. *Filmkultúra*, 1995/3.

fel, a második felvonás terét égbe kívánczó báltermi oszlopok tagolják, a harmadik felvonás hátterét pedig Horthy Miklós hajójának szemünk látára összehesztődő és a teljes színpadnyílást betöltő mása alkotja. A három tér azonban nemcsak a részleges történelmi utalások révén válik a monarchiabeli és -méretű bordély felvonásonként eltérően (vagyis háromféleképpen) exponált képévé. Az összefüggést egyfelől a mindhárom esetben azonos, vertikálisan is kidolgozott proxemikára lehetőség 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 sanzonettet az általában a lépcső legtetetjén 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: „házánkban mindenki előtt nyitva állnak a társadalmi felemelkedés lehetőségei”. A színpad a színpadon motívum viszont egyfelől ideologikus konstrukcióként leplezi le az ifjú uralkodó első királyi beszédének demagógiáját, másfelől lehetővé teszi, hogy művi-művészi képződményként, füstbe és szavakba burkolt fikcióként észleljük a látottakat és hallottakat. Érzékenyebbé tesz minket az olyan, az előadás egészét szervező motívumokra, mint a színpadszerű emelvényeken zajló étkezés (Szilvia búcsúvacsoráján az éhező táncos lányok, a hercegi bálon a potyaleső vendégek zabálnak) vagy a szemlélődő magatartás (az első felvonásban az orfeum műsor-számát, a második felvonásban a híres akváriumot, a harmadikban pedig a „bazi nagy hajót” nézik). Vagyis paradox (és a tévéfelvétel okozta botrányt magyarázó) módon épp azok tudnak a legkönnyebben kimozdulni a történet referenciális olvasatának kereteiből, akik lépten-nyomon ráismernek az operett-játszás legközismertebb szabályaira és kellékeire.

Ugyanez az elv szervezi a nagyoperett hangzóságát is. Kálmán Imre zenéje nemcsak a bőfögő, krakógó, ordító beszédhangokkal, de a Kossuth-

nótával, egy gyimesi keservessel („Úgy elmenyek, meglássatok, / Soha hírem nem halljátok”), a Himnusszal, a „Gott erhalte”-val, vagy épp a Szirmai Albert megzenésítésében ismert magyar katonadallal („Ha majd egyszer mindenki visszajön”) kezd párbeszédbe. Ezeket az egyértelmű pretextussal rendelkező zenei idézeteket azonban olyan karmesterek vezénylik, akik koncepciózusan ragaszkodnak a nagyoperettnak a komponista valamennyi bejegyzését rögzítő partitúrájához.¹⁶ Ennek az ortodox „műhúségnek” a következtében sokkal lassabban, idegenszerűen elnyújtva-elhúzva halljuk a közismert dallamokat. S ez a megszokottól a színészek által többször is reflektált elkülönbözőzés elsősorban azok számára teszi ismeretlen ismerőssé a „Hurrá, hurrá!” vagy a „Te rongyos élet” hangszerelését, akiknek nemcsak a kotta és nem is csupán az operett egésze, hanem „a szem és a fül McDonald's-aivá” teatralizálódott örökzöldek is színházi szocializációjuk szerves részét alkotják.¹⁷

Ezt a rendezői koncepciót teszi transzparenssé, hogy Mohácsi a rendezés egészén végigvonuló motívumként használja fel a hitetlenség felfüggesztésének ritmusát előíró és Kaposvárot megháromszorozódó vörös bársonyfűggyönt. Szilvia belépőjét és búcsúzását ugyanis a színpadnyílás hátterében felállított színpadot bekeretező „firhang” összecsapódása zárja. Ennek kicsinyített mása az orfeumba visszatérő egykori csárdáskirálynő szeparéját óvja még az egykori sezlonyt fel nem ismerő Kerekes Ferenc tekintetétől is. A második felvonás fináléját alkotó magánszámban pedig a minden áron győzni akaró hercegnő egyedüli kapaszkodóját jelenti. Az első és utolsó felvonásban dohány-, illetve hegesztőpáka-füstbe burkolózó rekvizitum tehát a színpadi alak akciója során képpé formálja az adott szituációban domináns lelkiállapotot. Ugyanakkor mindeközben a polgári illúziószínház „nyaktilójaként” megakadályozza,¹⁸ hogy a színpad önmagára záródó világgént jelenjen meg. S amikor ezen a kis színpadon „a Szilvikeről” is lehullik a Szinetár-rendezés óta tradíció-

¹⁶ „Nézem a partitúrát, és halál komolyan veszem Kálmán Imre bejegyzéseit. Minden egyes kis csillaggal ellátott partitúra alján tanulmányozom a megjegyzéseket, az összes lassítást és erősítést. Mindent. Nem azt másoljuk, amit a fővárosi operettszínház évtizedek óta csinál. Ha megnézzük, hogy Kálmán Imre mit írt a kottába, kiderül, hogy épp az ellenkezője annak, ami az egész ország fülében cseng. Ez az egyik fő problémám: kiverni a zenészek és énekesek füléből mindazt, ami beléjük ivódott. És semmi köze ahhoz, amit a Kálmán a kottába írt...” <http://szinhaz.hu/vidék/43365-a-csardaskiralyno-mint-olyan-nem-letezik-alkotok-a-mohacsi-rendezesrol> (2013.02.13.)

¹⁷ A musical kapcsán tett kijelentéshez lásd Thomas Voigt: Ostobák mulatsága? Beszélgetés Volker Klotzcal. *Színház*, 1997/3. 6–7. ford. Szántó Judit.

¹⁸ Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1969. 503. ford. Imre Katalin.

értékű csárdáskirálynőbaba-ruha, hogy a korabeli dizőz jelmeze látni engedje a finoman ordenaré csipőmozgásokat, vagy amikor a „Hajmási Péter” zenéjére járt kánkán közben itt villan ki a díva hűsös és harisnyakötős combja, akkor az az (ön)íronia, amellyel a jó operettek szoktak viszonyulni a saját maguk által kiszolgált dramaturgiai és tematikus elvárásokhoz, mnemotechnikai eszközzé is válik. Ellenpontozva ugyan, de fel tudja idézni azt a kaposvári közönség színházi emlékezetében akkor talán még élő pillanatot, amikor az Ács János-féle rendezésben (1979) Olsavszky Éva Honthy Hanna egykori jelmezében kis virágcsokrot rakott az akkor és ott mindvégig oltárszerű színpadra, gesztikus betéteszéssel tisztelegve a színházi mesterség szentsége előtt.¹⁹

Az előadás hatástörténete:

Az 1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ a magyar színháztörténeti kánonnak az a darabja, amely nemcsak az operettjátszás kaposvári módjának mibenlétét és hatástörténeti jelentőségét, hanem a magyar kisrealistának nevezett színházi hagyomány bulvárnaturalista meghatározottságának természetét is modellálni képes. Mivel a Magyar Televízió 1995-ben élőben közvetítette az előadást, Mohácsi rendezése transzparenssé tette, hogy az a játékmód,

¹⁹ Vö. Molnár Gál Péter: i. m. 55.

²⁰ „A kaposvári Csárdáskirálynő, ami otthonában nagy sikert aratott, úgy fölháborította a nemzeti operettmitoszhoz szokott közönség egy részét, hogy már az élő adás közben forróak voltak a telefonvonalak. Még fenyegető levelet is kaptunk.” Koltai Tamás: Hol egy nemzet sülyed el? *Magyar Narancs*, 1995. június 15. „A bemutatót akkor nem igazán fogadta a kegyeibe a szakkritika. A kritikusok 1990 után a vidéki előadásokra – elsősorban anyagi okokból – nemigen jutottak el, nem volt, aki finanszírozza utazásukat. Elemzés, tudósítás alig jelent meg a produkcióról, az évad előadásait díjazó kritikai szavazáson, amire néhány héttel a bemutató után már le kellett adni a voksokat, csak két kritikustól kapott szavazatot: Koltai Tamás és Zappe László díjazták Mohácsi János rendezését és Kulka Jánost, aki Edvin szerepét játszotta. Ők írtak is az előadásról, rajtuk kívül még a *Critikai Lapok*ban jelent meg bírálat Gabnai Katalin tollából, valamint MGP látatta az esemény súlyát a *Mozgó Világ*ban. Az előadás igazán a budapesti vendégjáték után került be a szakmai köztudatba, de különösen a televízió élő közvetítése tette országosan ismertté.” Szabó István: i. m.

²¹ „Horváth Péter természetesen nem másolta a kaposvári előadást, de ő is szabadabban kezelte az alapanyagot, és egyértelműen az első világháború koordinátái közé helyezte el.” Szabó István: i. m. „A jelzések szintjén belerendezte a háborút az eseményekbe.” Stuber Andrea: Csárdást járván. *Színház*, 1997/3. 17. „Kerényi Miklós Gábor (...) a *Hajmási Péter*, *Hajmási Pál* csárdást is megújította – Anhilte, Alfonz, a komornyik (aki Miska ikertestvére) és az isonzói csatában megsérült Schulteis Arnold éneklő a katonákkal. (...) A csárdáskirálynőt ebben a formában, Kerényi Miklós Gábor rendezésében 2006-ban Salzburgban, 2007-ben Prágában, 2009-ben Bukarestben is bemutatták, s mindenütt óriási ováció kísérte az előadásokat.” Gajdó Tamás: *Kálmán Imre: A csárdáskirálynő* (Híres operettek, 2) Budapest, Kossuth, 2013. 42.

²² Kovács Dániel – Vinnai András: *Virágos Magyarország*, 2012, Katona József Színház Kamra; Békeffy István, Szenes Iván, Fényes Szabolcs, Poór Péter, Vajdai Vilmos: *Szerencsés flótás, FÜGE – HOPPpart – TÁP – Budapest Bár*, 2012; Mundruczó Kornél: *Denevér (avagy az én kis temetőm)*, Varsó, TR Warszawa, 2012.

²³ Vö. Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, 2001; Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Budapest, Műcsarnok, 2009. 16. ford. Jancsó Júlia, Jean-Louis Pierson.

²⁴ In. Peter Hawig, Jacques Offenbach. *Facetten zu Leben und Werk*. Köln, Christoph Dohr, 1999.