

NEICHL NÓRA

## „Operett a kultúrváróban?”

Parti Nagy Lajos Ibusár című színművének olvasata  
a művészi újrahasznosítás szempontjából

A művészi újrahasznosítás korában élünk.<sup>1</sup> Tagadhatatlan, hogy az alapanyagok ismételt felhasználása nem új keletű: a lebontott épületek köveiből gyakran újak emelkedtek, a pergamenről levakart szöveg helyére pedig új írás került. A kortárs művészek számára azonban – ahogy a Walter Benjamin által megidézett rongyszedőknek – értékke vált a hulladék, és nem pusztán csak mint alapanyag, hanem feldolgozandó és megjelenítésre méltó problémaként is.<sup>2</sup> Az *art of recycling* vagy a *recycling art* tehát a szemétnak, a kacatnak, a lomnak a metamorfózisát hajtja végre, megsemmisülésre ítélt, haszontalanná vált tárgyakat, kiüresedett vagy elhasználódott dolgokat tölt meg tartalommal, művészi értékkel, így hozva létre egy meglehetősen sajátos, alternatív tárgykultúrát. Azt üzeni egyfelől, hogy a fogyasztói társadalom tagjai pazarlók, hogy a szemét jelen van, körül vesz bennünket, hiába szeretnénk szégyenkezve, szemlesütve vagy épp fejünket elfordítva, finnyásan elmenni mellette; de másfelől azt is üzeni, hogy az üres újratölthető, és hogy a papírlap másik oldala még felhasználható.

A művészi újrahasznosítás korában élünk – más szempontból is. Azonban sem a klasszikusok idézése, sem az intertextualitás önmagában még nem teljesíti az ilyen típusú *recycling* feltételeit. A források, a témák, a történetek ismételt felhasználása, kölcsönvétele a művészetek történetében mindennaposnak nevezhető: számtalan festő, számtalan változatban vitte vászonra Krisztus keresztre feszítését; és míg Joyce Odüsszeusz bolyongásait helyezi át a XX. század elejének Dublinjába; addig

Oidipusz tragédiáját Alain Robbe-Grillet *A rádiók* című regényben formálja újjá. A kortárs alkotók számára azonban a magas kultúra mellett a giccs, a tömegkultúra kevésbé értékesnek tartott elemei is adottak. Az *artistic recycling* által tehát – ahogy *recycling art* esetében láthattuk – a „szemét”, a „kacat”, a „lom” metamorfózisa megy végbe, de a „kiüresedett”, az „elhasználódott” is új tartalommal telítődhet. Tehát nem csak kanonizálódott, egy magasabb norma által értékesnek, megőrzendőnek tartott elemek cirkulálódhatnak. Az ilyen típusú művészi újrahasznosítás azt üzeni egyfelől, hogy a művészet nem egységes, hogy a tömegkultúra élő jelenség, hatásai alól nem vonhatjuk ki magunkat, hiába szeretnénk szégyenkezve, szemlesütve vagy épp fejünket elfordítva, finnyásan elmenni mellette; de másfelől azt is üzeni, hogy az üres újratölthető, hogy a forma új tartalom befogadására is alkalmas lehet.

Mi is értendő pontosan az *artistic recycling*, vagyis a művészi újrahasznosítás fogalmán? Peter Rabinowitz azt vizsgálja, hogy egy új irodalmi alkotás milyen mértékben épít befogadjának előzetes tudására. Az alábbi lehetséges változatait különíti el az újrahasznosításnak és az újraalkotásnak. A művészi újrahasznosítás Rabinowitz szerint nem pusztán csak adaptáció, átírat, de lehet egy korábbi mű összefoglaló vagy elemző, annak interpretációját is magába foglaló *újrírása*, valamint annak helyreigazító *felül*-, illetve megerősítő jellegű *továbbírása* is. Némi fenntartások mellett ide sorolható még a plágium is, amely esetében inkább kölcsönzésről, szó szerinti és be nem vallott

<sup>1</sup> Vö.: Peter J. Rabinowitz: »What' s Hecuba to Us?« The Audience' Experience of Literary Borrowing. In. Susan R. Suleiman, Inge Crosman (eds.): *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980. 241.

<sup>2</sup> Vö.: Walter Benjamin: A második császárság Párizsa Baudelaire-nél. In. W. B: *Angelus Novus. Értekezések, kisérletek, bírálatok*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 830. ford. Bence György.

idézésről<sup>3</sup> beszélhetünk, és nem történik tényleges újraalkotás. Linda Hutcheon – Rabinowitz felosztásával összhangban – „artistic recycling”-ként jellemzi a paródiát is,<sup>4</sup> hiszen ebben az esetben sem pusztán formai imitációról van szó, hanem ironikus és bíráló távolságtartásról, a parodizált alkotás új kontextusba helyezéséről. A paródia által lehetővé válik a hagyomány egyes elemeinek újrahasznosítása, esetleges új tartalommal való megtöltése is.

Parti Nagy Lajos írásművészetével kapcsolatban a kritika szinte minden esetben megállapítja, hogy alkotásai bővelkednek ironikus-parodisztikus transzformációkban, a magyar költészet hagyományából kiszakított, roncsolt vagy átalakított formában új szövegek környezetbe helyezett idézetekben. Parti Nagy szívesen, nagy kedvvel játszik el olyan tömegműfajokkal, mint az operett vagy a füzetes lányregény, új kontextusba való áthelyezésükkel pedig épp a „centrum”, a magas kultúra vagy irodalom működéséről rajzol valamiféle képet. Alkotásaiban a hétköznapi, a hibás, a rontott, a dilettáns művészetként hasznosul (újra). Nyilvánvalóan senki, élő dilettáns szerző nem ír vagy beszél úgy, ahogy azt Parti Nagy megjeleníti. Mindezekkel inkább a nyelv mindennapiságára, kiüresedett fordulataira, egyes elemeinek elcsépeltségére mutat rá, azokra az általános beidegződésekre, amelyek az irodalmi megszólalásmóddal, annak elvárt színvonalával, emelkedettségével kapcsolatosak. Jelen előadásnak nem feladata az állásfoglalás abban a kérdésben, hogy Parti Nagy vajon valamiféle norma védelmében szólal-e fel, vagy épp a mindennapit – annak művészetbe emelése által – kívánja-e egyenjogúsítani. Nem az emancipáció mellett érvelek tehát, pusztán azt a módot kívánom körüljárni, ahogy Parti Nagy felmutatja a banalitást.

Az *Ibusár* esetében a művészi újrahasznosítás több helyütt is tetten érhető. A dráma két művet, két színházi hagyományt csúsztat egymásra: egy, a realizmus jegyeit magán viselő Parti Nagy drámát, Sárbogárdi Jolán tragédiáját, és egy giccsoperettet, *A Bajkóhalló huszármentét*, amelynek librettistája Sárbogárdi Jolán, aki immár Parti Nagy Lajos „társ-szerzője” is. A „nyomott, realista tér” és az operett-színpad egymást váltják.

Parti Nagy szövegeket oroz Sárbogárdi Jolán számára. A *hullámzó Balaton* című novellás kötetben még egy másik műkedvelő, egy bizonyos Martin Lajos Tasziló „rendelkezett” *A fürdőző leány* és *A montenegrói vésnök* „szerzői jogaival”. Az *Ibusár* mintegy önplágiumként mindenféle jelzés nélkül építi magába e szövegeket, s az életmű más részeivel is értelmezői viszonyt alakít ki. Felülírja például az 1990-es *A test angyalát*, amely – a dráma operettbetéjéhez hasonlóan – ugyancsak a Sárbogárdi Jolán névhez köthető. A két alak egymással azonban nem felcserélhető: a regény butácska íróőője nem azonos a darab főszereplőjével, az ibusári operettszerzővel. A név – újrahasznosítása által – megszűnik egy személy jelölőjének lenni, védjeggyé válik, így lesz „Sárbogárdijolán” minden, ami dilettáns, süttán szépeőő, fullasztóan habos, negédes és bornírt.

Az *Ibusár* esetében a legszembetűnőbb újrahasznosítási mód a paródia. *A Bajkóhalló huszármente* címet viselő „háborús dalmó” alapszituációját alkotó szerelmi háromszög a reformkori magyar drámairodalmat idézi meg. Igaz, a végletekig lebutítva, de a köz- és a magánérdekek problematikája feszül egymásnak, a tét nem pusztán csak a szerelem beteljesése, hanem a haza sorsa is.

Másrészeől pedig egy zenés színházi műfajt, egy közismert, közérthető és meglehetősen közhelyekkel terhelt színházi hagyományt hoz játéka. Egészen pontosan az operett műfaját, amely maga is a fennálló politikai rend szatirajaként és a nagyopera paródiajaként született meg Párisban a XIX. század második felében. Progresszív, forradalmi voltát azonban igen hamar levetkőzte. Az első operettnak tartott Offenbach mű, az 1858-ban bemutatott *Orpheusz az alvilágban* egyszerre tükrözi III. Napóleon uralkodásának, illetve e „kornak az esszenciáját” (ahogy Siegfried Kracauer fogalmaz), és alkotja újra, dolgozza át azt a szűzsét, amely egyrészt az opera történetének kezdetét is jelenti, másrészt a későbbiekben is kedvelt, gyakran feldolgozott téma maradt. (Gondolok itt az Angelo Poliziano nevéhez köthető 1480 körül keletkezett, az opera ősenek tartott *Fabula d’Orfeo* című zenés-bukolikus játéka, vagy az első operára, Monteverdi 1607-ben bemutatott *Orfeo* című „zenei regéjére”. De említhetem a legnépszerűbbnek tartott Gluck

<sup>3</sup> „be nem vallott, de [...] szó szerinti kölcsönzés” Vö.: Gérard Genette: Transztextualitás. *Helikon*, 1996./1–2. 83. ford. Burján Mónika.

<sup>4</sup> Vö. Linda Hutcheon: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London, Methuen, 1984. 15.

operát is, az 1765-ben szerzett *Orfeusz és Euridikét*, vagy Joseph Haydn 1791-ben utolsó operájaként írt művét, az *Orfeusz és Eurüdiké, avagy a filozófus lelkét*, amelyet a 2009-es Budapesti Tavaszi Fesztiválon mutatott be a Magyar Állami Operaház Zsótér Sándor rendezésében.)

Az első operett tehát mítoszparódiának is tekinthető. A librettista Halévy házassági komédiává, szatirikus társadalmi képpé szelidíti a tragédiát. Offenbach hasonlóképpen forgatja fel a zenetörténeti tradíciót: az *opera seria* eszköztárából vett elemeket úgy hangszereli át, hogy azok ironikus-parodisztikus felhangot kapjanak.

A párizsival szemben a bécsi operett sajátosan közép-európai, monarchiabeli képződmény, kevésbé szatirikus vagy fanyar, sokkal inkább édes-ábrándos és feltétlenül apolitikus. Ahogy Csáky Móric fogalmaz *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című kultúrtörténeti monográfiájában: az operett „a városi népszerűség széles rétegeinek egyik legkedveltebb szórakozási formája volt” a századelőn.<sup>5</sup> Alapkritériuma a közönség igényeinek kielégítése – továbbra is Csákyt idézve –: „többnyire olyan témákat jártak körül, amelyek megfeleltek a társadalmi réteg izlésének, kívánságainak és vágyainak, és amelyek tükrözni tudták és egyúttal vidámmá, szórakoztatóvá, mulatságossá, sőt szatirikus-szarkasztikussá torzították mindennapi gondjaikat és nyomorúságukat”.<sup>6</sup> Mindez az *Ibusár* esetében is teljesül, hiszen Jolán „elmávodt” életét saját operettje által kompenzálja, magánéletének csorbáit Amália és Richárd szerelmével köszörüli ki, ahogyan irodalmi sikertelenségeiért is bosszút áll, amikor a műveit visszaautasító Magyar Boldog nyomdagépet a huszárcapitány „a nép nevében lefoglalja”.

A pesti operett (annak párizsi vagy bécsi változatával szemben) a népszínmű hagyományában gyökerezik, amely különösen a szabadságharc leverését követő diktatórikus időszakban volt népszerű, hiszen a nemzeti jelleg megőrzését és a nemzeti tudat ápolását tekintette legfőbb céljának. Az operetthez hasonlóan a népszínművet is drámai cselekményszöveg és tipikus alakok szerepeltetése jellemzi, gyakoriak voltak a zenés és a táncbetétek, alapszituációja pedig gyakran Petőfi Sándor *János vitéz*ének első énekeire nyúlik vissza. Tulajdonkép-

pen Sárbogárdi Jolán is ezt a régi szüzsét alkalmazza magasabb társadalmi körbe emelve. A színhely nem a patak partja lesz, hanem a főhercegi palota kertje, Kukorica Jancsi nyalka huszárcapitánnyá avanzsál, Iluska pedig a főherceg gyámleányává, és szerelmük beteljesülésének útjába természetesen a gyám-atyja ugyanúgy akadályként áll, mint ahogy korábban a Mostoha. S persze a happy ending is megvalósul. A huszár-figura „karrierje” is a népszínművek hatására kezd felívelni, általuk válik a magyarság jelképévé, a későbbiekben egy valamirevaló operett sem lehet meg nélküle.

A *Bajkhálló huszárméte* szereplői tipikusak ebből a szempontból: bonvivánja a nyalka huszárcapitány, Bajkhálló Richárd neve és figurája Jókai Mór hőseit, Baradlay Richárdot juttathatja a néző-olvasó eszébe, Amália ártatlan és naiv – ahogy az elvárható, Talpigy pedig olyan, mint a *Mágnás Miska* raccsoló grófjai.<sup>7</sup>

Az *Ibusár* műfaji meghatározása, miszerint *huszerrett*, a Parti Nagyra oly jellemző játékos neologizmusok egyike. Paratextusként az operett fent jellemzett, sajátosan magyar műfajára enged következtetni: Amália nyakát piros-fehér-zöld tollboa öleli körül, Bajkhálló huszárcapitány a csata szünetében „ősi mozdulatokkal szalonnázni kezd”.

A népszínművek lelke a zene, pontosabban az úgynevezett magyar nóta, amely az új stílusú népdal, a verbunkos, a tánczene és a városi cigányzene sajátos egyvelege. Az operett zenei gyökerei tehát egyfelől ide, a XIX. század magyaros-cigányos zenéjére vezethetőek vissza, másfelől viszont merített a kor szinte minden zenei tömegműfajából a valcertől az indulón át a sanzonig. Az eklektikusságot Darvasi Lászlónak a darabhoz komponált zenéje is fokozza.

A dalszövegek is hasonló stílusbeli keveredést mutatnak. Bajkhálló Richard ál-népies belépője Petőfit idézi meg, a „[k]ívül-belül bajszos” Istensegitsy „áriája” is a *Megy a juhász számaron* című verset hívja elő. A huszárok dalai különböző 48-as toborzók és a Kossuth-nóta átiratai. De a *Szózat*ból – mint a magyar nemzeti identitás alapszövegéből – is kerülnek át egységek. Mindezek mellett jellegzetes operettes fordulatok is sorakoznak: „szívem oly nehéz”, „prompt”, „meglátni és megszeretni”, a különböző közbevetett felkiáltások úgy, mint „uj-

<sup>5</sup> Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999. 7.

<sup>6</sup> I. m. 32.

<sup>7</sup> Békeffy István és Eisemann Mihály operettje.

jé”, vagy az „ejnye az áldója”. A háborús dalmű prózájába olykor pedig slágerek sorai vegyülnek: „mikor összecsendül két pohár” – idézi meg Sárbogárdi Jolán a régi idők közkedvelt dalát.

Az *Ibusár* azonban tekinthető konkrét művek sajátos átíratának is. A *Bajkhálló huszármente* operettvilága Kacsóh Pongrác *János vitéz* című daljátékát imitálja és karikírozza.<sup>8</sup> A két mű között egyértelmű és nyílt az intertextuális kapcsolat: a huszárkapitány „szakasztott [olyan], mint egy marcipán János vitéz”, Léopold „mint a János vitézben a francia király”, Vargányai Gusztai (az ibusári állomásfőnök) pedig „Csokolom a kis kacsópongrocodat” erőltetett szójátékával üdvözli a vasutas körökben operett-szerzőként elhíresült Jolánt.

Hasonlóképpen idézi meg és torzítja el Huszka Jenő *Mária főhadnagy* című romantikus nagyoperettjét, melyben a kényszerházasság elől menekülő Lebstück Mária az 1848-as események forradalmi hevében nemzetőrruhát ölt, és férfiként szolgál a seregben – oly sikeresen, hogy végül alhadnagyi

rangot is kap. Felettesével, Jancsó hadnaggal eleinte igen sok a konfliktusa, a férfinak azonban megtetszik a „zsöngé kis legény” (az idézet Parti Nagytól származik), és végül egymásra találnek.

Előadásomban a művészi újrahasznosítás gazdagabb szempontjából történő olvasatra tettem javaslatot. A parodisztikusság szem előtt tartása mellett mutattam rá az átírás, a felülírás vagy a továbbírás módozataira. Az *Ibusár* esetében megidézték színházi hagyományok (vagyis a realizmus és az operett) formanyelve elavult, kiüresedett. Ahogy a népszínmű vagy a magyar nóta is érdektelen és a magas kultúra szempontjából értéktelen, porlepte és abszolút a margón elhelyezkedő műfajok. Az újrahasznosítás tehát sikeresen megy végbe, hiszen figyelem irányul nevezett tömegkultúrális jelenségekre. Ugyanakkor a kiüresedett formákat képes új tartalommal is megtölteni: az ironikus távolságtartás, a paródia által az irodalomról, a színházművészetről alkot véleményt, s fogalmaz meg esetlegesen bírálatot is.

---

<sup>8</sup> Igaz, e mű sem mentes a parodisztikus vonásoktól. Ehelyütt pusztán egyetlen példát említenék. A daljáték korabeli közönségének nagy része a francia király szatirikus figurájában az idős, és meglehetősen kevés hadvezéri sikerrel büszkélkedő Ferenc Józsefet ismerhette fel.