

„A szocialista revű, mint kutatási probléma”

RAJNAI EDIT

Molnár Dániel. *Vörös csillagok: A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk.* Budapest: Ráció Kiadó, 2019. 494 p.

„A szocialista revű mint kutatási probléma”: a kötet *Bevezetésében* olvasható historiográfiai összefoglaló már címében is izgalmas felvetés, tekintve, hogy kutatási problémaként mindeddig a „kapitalista” revű sem váltott ki heves érdeklődést a magyar színház-, művelődés- vagy társadalomtörténészekből. A hiányról Molnár Dániel könyvének historiográfiai összefoglalója tanúskodik, mely a művelődéstörténet, a zenetörténet (ezen belül elsősorban a dzsessz), a kabarék és mulatók története, a műfajelmélet, a tánctörténet, cirkusztörténet köréből szedegeti össze azokat a munkákat, amelyek érintik/érinthetik a revüt, vagy éppen ennek nem említésével árulják el, hogy a téma Magyarországon mennyire a kutatás peremvidékére szorult. Az előszámlált külföldi, elsősorban a német szakirodalom sokkal gazdagabb, de főképpen más szemléletű. Úgy tűnik, ezekben az írásokban a revű jellemzően nem egy-egy diszciplínán belüli téma járulékos terméke: az intézménytörténeti, várostörténeti, műfajelméleti megközelítések szerzői éppen a revüre kíváncsiak, ennek ismérveire és az ismérvek változásának társadalmi, politikai, gazdasági okaira vagy hatására.

A kutatási témára utaló, idézett alfejezet-cím mellett azonban a *Vörös csillagok* alcímével – *A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk*¹ – máris többet ígér. Molnár Dániel könyve (és a könyv megjele-

nése előtt három évvel megvédett doktori értekezése) a budapesti szórakoztatóiparról szóló, első, tudományos igénnyel és rendszerességgel megírt munka.

A szórakoztatás, Richard Dyer által megfogalmazott és a kötetben irányadóként kezelt definíciója összefoglalva így szól: profeszszionális, fizetett csoportok által gyönyörködtetés céljából végzett nyereségorientált tevékenység.² A fogalom tartalma e koncepció szerint relatív, azt, hogy mi „szórakoztató”, és mi nem tartozik ebbe a körbe, azt maguk az alkotók döntenek el. Ennek a gyönyörködtetettekben „utópikus boldogságot” előidéző aktivitásnak iparszerű megszervezése (szórakoztatóipar, show business, entertainment industry) a *Vörös csillagok*ban Pierre Bourdieu mezőelmélete alapján kap helyet a társadalmi termelés rendszerében: a kulturális termelési mezőben a kommersz kultúra almezőjében helyezkedik el, s ezen belül is azon a póluson, ahol a megszerzhető szimbolikus tőke általában és viszonylag alacsony.³

A kérdés, melyet a Rákosi-korszak szórakoztatóiparával kapcsolatosan Molnár Dániel feltesz, ez: „Sikerült-e a korábban nem a

¹ A szerző saját helyesírását alkalmazzuk az ő szövegében. Egyébként megtartjuk a magyar akadémiai helyesírást (a szerk.).

² Richard DYER, *Only entertainment* (London–New York: Routledge, 2002). Idézi: MOLNÁR Dániel, *Vörös csillagok: A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk* (Budapest: Ráció Kiadó, 2019), 36.

³ Pierre BOURDIEU, „Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához”, ford. BABARCY Eszter, in *A kultúra szociológiája*, szerk. WESSELY Anna, 174–186 (Budapest: Osiris Kiadó, 1998); Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. SEREGI Tamás (Budapest: BKÜF, 2013).

hivatalos kultúra (elit-, tiszta művészet) részeként számon tartott szórakoztatóipart »átállítani«, »szocialista tartalommal« megtölteni; vagyis a pártállami irányítás szempontjából hasznossá, ugyanakkor a társadalom számára kívánatosá tenni?“⁴ (Ugyanez a kérdés természetesen feltehető a művészeti mező ellentétes pólusáról, a magas presztízű elitkultúráról és a bulvárról is.)

A historiográfiai bekezdésekben szereplő művek témáinak sokféleségéből az is gyanítható, hogy a szó ebben a kötetben nem csupán a sovány cselekményű, zenés-táncos, látványos produkciót jelenti. A revü mint kutatási probléma vagy mint terminus technicus itt összefoglalása a kommersz mező részeként értelmezett reprezentációknak: a szerző nem szétszálazza, hanem összevonja a szórakoztatás különböző formáit.

„A vizsgált tömegkultúra mező határai rugalmasak: időszakról-időszakra változnak műfajai, és azok jellemzői; korszaktól és kulturális közegtől függően nevezik revűnek, *vaudeville*-nek, *varieté*nek, *esztrádnak*, *cirkusznak*, *mutatványosoknak*, *látványosságoknak* stb. (A cirkusz a játéktér jellege – sátor/porond –, illetve helyváltoztatáson alapuló üzleti modellje révén könnyebben elhatárolható, de a »játsszók«, vagyis az előadók speciális testtechnikán alapuló játékstílusa, és a műsorszerkezet tekintetében már kevésbé.)“⁵

Ebből a nézőpontból kap értelmet a budapesti show business 1930–50-es évekbeli működési formáinak rendszerezési kísérlete is. Az osztályozás lokál/mulató-, színház-, szórakoztató kisiparra osztja fel a szórakoztatás terepét. A három működési forma a gazdasági alap és az elsődleges funkció alapján választható szét: a lokál esetében ez a konzumálás, a színházak és a kisipari szórakoz-

tatók esetében maga az előadás. A többi ismérvet, köztük a játéktér is az elsődleges funkció szervezi: a mulatóknak egyetlen tere van, ahol a játsszókat és a nézőket nem választja el fizikai korlát (a pincékről nem is beszélve), míg a másik két működési formában elkülönülnek a szórakoztatók a szórakoztatottaktól, legyen a játéktér emelt kukucskálószínpad (színház) vagy akár felülről látható porond (szórakoztató kisipar egy része, beleértve a cirkuszt is). A vizsgált korszakban már határozottan elkülönült a három típus, de a show business kukucskálószínpados terei (a Fővárosi Varieté, korábban Royal, és a Fővárosi Operettszínház, korábban Somossy Orfeum) a 19. században és a 20. század elején konzumálásból (is) működtek, látogatóik a fogyasztás élvezetét legalábbis megosztották az előadás élvezetével. Az is látszik ebből a rendszerezésből, hogy a produkciók további jellemzőit – a díszlet kialakítását, a játék menetét, a játékkalkalmakat – ugyancsak az elsődleges funkció irányítja.

A budapesti szórakoztatóipart az 1940–50-es évek fordulóján érintő transzformációs kísérletről furcsa lenne anélkül írni, hogy csak a *mivéről* és a *hogyanról* essen szó, a *mibőlről* nem. Ennek a könyvnek különös értéke, hogy az 1930-as évek, a II. világháború időszakának és a koalíciós korszaknak a show businessét is felvillantja, erről mindeddig alig volt valamennyire is rendszerezett tudásunk. A *Vörös csillagokban* a Rákosi-korszak szórakoztatóiparának ismertetése – a már említett módszertani-historiográfiai bevezetésen kívül – öt fő fejezetben öt szempont alapján történik. Az első az intézménytörténet, ez ad adatgazdag keretet az utána következőknek: a kommersz mező egyik aktorának, a színésznek pozícióváltásához, az új revükonceptiók (ebben az esetben a zenés-táncoslátványos, hagyományos értelemben vett előadásforma) és megvalósulásaik bemutatásához, a revüelemek és -toposzok átértelmezésének folyamatához, illetve a látványnak, mint alapvető showkövetelménynek külön kiemelt elemzéséhez. Minden fejezet a

⁴ MOLNÁR, *Vörös csillagok...*, 21.

⁵ Uo., 32. Kiemelés az eredetiben.

háború előtti, illetve a koalíciós korszakbeli előzményeknek az aktuális szempont szerinti ismertetésével indul.

A megkerülhetetlen esemény-, intézmény- és igazgatástörténetet hosszú fejezetcím jelenti be: *A revűszféra kulturális kontextusának megváltozása: Működési modell, felügyelet, szabályozás a két világháború között és 1945 után*. A történet indokoltan 1931-ben kezdődik, a számtalan budapesti mulató két legnépszerűbbjének, az Arizonának és a Moulin Rouge-nak a megnyitásával, és 1951-ben a FŐNI (Fővárosi Népszórakoztató Intézmények) megszűntével és a Fővárosi Víg Színház létrejöttével zárul. Zárulhatna 1952-vel is, a Népliget mutatványos kisvállalkozásainak felszámolása ugyanis elhúzódott. Ez akkoriban politikailag kevésbé fontos, technikailag nehezebben megoldhatónak látszott, a *Vörös csillagok* szórakoztatóiparról szóló narratívája szempontjából pedig elhaló mellékszál lesz. Az 1931 és 1951 közötti éveket még két cezúra tagolja: 1944 vége, azaz Budapest ostromának kezdete és 1949 nyara, a színházak és a szórakoztatóipar nagyintézményeinek államosítása. A könyv zavarba ejtő adat- és forrásbőséggel bontja le az említett két évtized szórakoztatóiparát igazgatásrendészeti szabályokra, eljárásokra és intézkedésekre, szerződtesési szokásokra, szempontokra és eljárásokra, munkajogi kapcsolatokra, egymással egyezkedő vagy versengő érdekvédelmi és érdekképviseleti szervezetekre, az országos és budapesti közigazgatási apparátus, valamint a FŐNI szervezetén belüli hatalmi vetélkedésre. Belefér ebbe a történetbe még a protektorként fellépő Államvédelmi Hatóság is, amely a szórakoztatóiparban beszervez, illetve beszervezettjeit protezsálja (Boros Ida, Hlatky Edit és Kardos Magda esete).

1945 előtt a szórakoztatóiparon belül a presztízst illető törésvonal, melyet a kommersz mező működtetésében érintett szakmai érdekvédelem szerveződése és tevékenysége is jelzett, az intézmények alapfunkciói, a konzumálás vagy a produkció preferálása men-

tén húzódott. Az ideológiai átállítás vagy hasznosítás szempontjából az új politikai irány számára a lokálkultúra és közönsége nemkívánatos volt, tehát gazdasági és adminisztratív eszközökkel felszámolták. Bár valójában a teljes fővárosi szórakoztatóipar kiesett a színházak államosításával foglalkozó döntéshozók (Magyar Dolgozók Pártja Agitációs és Propagandabizottság, Népművelési Minisztérium Pártkollégiuma, Minisztertanács, Népgazdasági Tanács)⁶ primer érdeklődési köréből, a két revü-, illetve varietésszínház (Kamara Varieté, Royal Revü Varieté) nem felszámolni, hanem hasznosítani akarták, ezért köztulajdonba vették őket. Bourdieu mezőelméletének kategóriáiba⁷ helyezve a színházak államosításának aktusát, a kommerszen belüli, magas presztízű budapesti színházak (azok, amelyek 1949 nyaráig ezt elkerülték) állami tulajdonba és közvetlen minisztériumi irányítás alá, a show business vállalkozásai pedig fővárosi tulajdonba kerültek: községesítették őket. Létrejött a FŐNI nevű, meglehetősen túlméretezett, alig két évet élt tömegkulturális szocialista iparvállalat. Fennállása alatt mindvégig, de végül is

⁶ A színházak államosításának adminisztratív folyamatára lásd még: KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika: színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás, 45–137 (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007).

⁷ „A művészetnek és a pénznek a hatalmi mezőt strukturáló oppozíciója az irodalmi mezőben a szimbolikusan uralkodó, de gazdaságilag alávetett »tisza« művészet (a költészet, a »tisza« művészet e megtestesült példája nem eladható) és a kommersz művészet ellentétében jelentkezik. Az utóbbinak két formája van: a nagy hasznot és polgári felszentelést (vagyis akadémiai tagságot) hozó bulvárszínház, illetve az iparilag előállított művészet: a vaudeville, a népszerű vagy folytatásos tárcaregény (feuilleton), az újságírás és a kabaré.” BOURDIEU, „Alapelvek...”, 181.

csak ideig-óráig, magában foglalt többek között szabadtéri színpadokat (Margitsziget, Angol Park, Károlyi kert), a két revüszínházat, a Fővárosi Nagycirkuszt, a Városi Színházat és a Városliget játszóhelyeit (Csodák Háza, Liliputi Falu, Fortuna Varieté, Népvarieté, Kisvarieté).

„Namost a papírokkal én néha haragban vagyok, mert én tudom azt, hogy mindig utáltuk a jelentéseket. Én arra emlékszem életemben, hogy a papíroknak mindig hazudtunk, mert a papír az mindig valakinek vagy valaminek meg akart felelni, és az soha nem az igazság volt. Namost a vicc az ugye, hogy a papír maradt meg”⁸ – jegyzi meg Karády Béla, a vele készült interjúfolyam egyik, a könyvben idézett részletében. A *Vörös csillagok* narratívájának forrásai között szép számmal akad a korabeli szereplőkkel vagy leszármazottjaikkal készült interjú, s idézet is belőlük bőven. Az oral history „három paradoxonának” egyike, a „források parallelizmus” – Kövér György megfogalmazásában: „Ráadásul ugyanarról a történésről többféle, írott és orális forrás állhat rendelkezésre (bár mint látjuk, idővel majdnem minden írott mezbe öltözik). S többféle forrás esetén máris felvetődik a »melyiknek higgyünk« kérdése. Az írottnak vagy az elbeszéltnak?”⁹ Karády Béla a szemtanú utólagos elbeszélésének keretében az egyidejű, írott, általa termelt forrásokról tesz kritikai megjegyzést. Az említett kontrasztra akad is példa, s nem csak a korszakra jellemző ideológiai kettős beszédre. Pikáns ügyletek is előfordultak: az 1948–50 között a FŐNI fiatal vezető csapatának ötletes gazdasági-szervezési mindenese, Sólyom András jegyfeketepiacot működtetett. A Városi Színház zenekari árkának a nyom-

dai jegygarnitúrában nem szereplő jegyeit adták el saját zsebre, „last minute”.¹⁰ Erről természetesen sem hivatalos feljegyzés, sem gazdasági beszámoló nem készült, csak téma kutatása során készült Karády-interjúból tudható. A párhuzamos források ütköztetésével Molnár Dániel ritkán él, ez lehet tudatos válogatás, de lehet oka az is, hogy a történésekről csak egymást kiegészítő – korabeli irományok és visszaemlékező, írott vagy szóban előadott – textusok léteznek.

A *Vörös csillagok* narratívájában a Rákosi-korszak show businessének és a FŐNI történetének az egyik főszereplője Karády Béla. Ő a legtöbbet idézett beszélgetőtárs, magánarchívuma a levéltáriak mellett a legfontosabb írott forráscsoport, hirtelen felívelő karrierje pedig igen fiatalon – nem munkáskáderként és a kulturális életben kezdő szereplőként – a szórakoztatóipari nagyvállalat művészeti vezetőjének posztjáig repítette. A FŐNI létrejöttének históriájában izgalmasan fonódik össze a társadalom és a művészeti mező hatalmi eszközökkel végrehajtott átalakítása, majd működtetése és a Karády-féle baráti kör (Karády, Kublin János, Sólyom András, Lázár Egon) helyzetbe kerülésének története. Azonnal meglátták a koalíciós időkben, majd az államosítás környékén megnyíló gazdasági és karrierlehetőséget. Útban a magas pozícióig kapcsolatában a politika és a közigazgatás szereplőivel a társaság simlékony és rugalmas volt, bár az 1950-es évek eleji igazgatási apparátus számára simulékonyságuk ellenére frusztrálóan idegenek lehettek. A sikerre vágyó és dinamikus csapat ezt az alkalmazkodó magatartást kevésbé tudta megőrizni, amikor műsorpolitikai kérdésekről volt szó, akár a műsorszámok tartalma, akár szerződtetési ügyek, akár a devizagazdálkodás (különösen a külföldi artisták szerződtetése) kapcsán ütköztek akadályba a hivatali adminisztráció valamelyik szintjén. A FŐNI működését rengeteg konfliktus terhelte, a Fővárosi Tanács Szőnyi Jó-

⁸ Molnár Dániel beszélgetése Karády Bélával, 2014. október 14., in MOLNÁR, *Vörös csillagok...*, 45.

⁹ KÖVÉR György, „Az orális történelem három paradoxona”, in KÖVÉR György, *Biográfia és társadalomtörténet* (Budapest: Osiris Kiadó, 2014), 305.

¹⁰ MOLNÁR, *Vörös csillagok...*, 144.

zsef vezette Népművelési Osztályával folytatótt, ideológiai alapú vitákon és szerződöttesi problémákon kívül a feszítő, belső, szervezeti és egyéni ambíciókból fakadó ellentétek is. Karádyékát alig egy év után 1950 júniusában eltávolították, a FŐNI még tíz hónapot élt.

Ha Karády Béla a történet egyik főszereplőjének mondható, akkor a másik főszereplő természetesen a revü. A viszonyítási pont, amelyhez a FŐNI, illetve a Fővárosi Víg Színház látványosságai méretnek, legalábbis, ami az előadéskészítés eljárásait illeti, a párizsi Folies Bergère modellje. Ez is oka annak, hogy a hatodik fejezettől (*A revüstruktúra elemeinek vizsgálata: Az előadéskészítési gyakorlat átalakulása: az előkészítés és a revüelemek átkontextualizálása*) a kommersz mező és a szórakoztatás mindaddig tágan értelmezett megjelenési formái óhatatlanul leszűkülnek a mindennapi szóhasználat szerint értendő revüre, a zenés-táncos látványosságra (szép hölgyekkel és sok ringó tollal). A praktikus lehatárolás oka lehet forráshiány is, például az, hogy a Fővárosi Varieté előadásairól maradtak fenn olyan dokumentumok, amelyek alapján megkockáztatható az előadáselemek leírása, a szellemvasútról, a cirkuszról és a budapesti éjszakai élet vendéglátóhelyeinek műsorairól pedig nem.

A revü következő szövegrészekben elemeire bontott állapotban figyelhető meg, struktúrájának vizsgált komponensei többek között a Patrice Pavis által is ismertetett fogalmakon keresztül (például szerepkör, látvány, scenográfia) értelmeződnek.¹¹ A Folies Bergère előadéskészítési gyakorlatának bemutatása alapján a viszonyítási pontként elfogadott előadásforma a következőképpen jellemezhető: tartalmilag egymástól független, nem túl hosszú „táncjelenetek/táncok” vagy színpadi tablók sorozat, melyeket még vékonyka történet sem fűz össze; erotikus; a dramaturgia–koreográfia–jelmez–díszlet

négyeséből a meghatározó az utolsó kettő; az előadás végleges formáját a rendező (a látványelemek, a színész/táncos, a mozgás, a díszlet, a jelmez, a világítás tervezője és tudatos összehangolója)¹² alakítja ki; a műsor elengedhetetlen szereplője legalább egy énekes vagy táncos sztár.

Az 1950-es évek fordulóján a budapesti revü átalakulásának legjellegzetesebb vonása a kerettörténet megjelenése, ebben minden, az 1950-es évek fordulóján kifejtett koncepció (Karády Béla, Fejér István, Rácz György) egyezett. A budapesti revühagyomány megengedett valamiféle, a képeket összefűző alaptörténetet, ez látszik a Royal Orfeum 1929-es *Start!* című, a 6. fejezetben (*Színpadkép és látványtervezés a pesti revűkben*) elemzett produkciójából is. Karádyék revüiben a látvány tervezője (a rendező) átadta meghatározó szerepét a koreográfusnak, nagyobb súlya lett a táncképeknek. A FŐNI koreográfusai között volt Berczik Sára, Vashegyi Ernő (George Gershwin *Egy amerikai Párizsban* című művére koreografált) és Hidas Hédi. A FŐNI revüi közül a *Májusfának* már épkezláb keretjátéka is volt, a Fővárosi Víg Színházban az előadás létrehozásának kulcsfigurájának pedig egyértelműen az író, illetve a dramaturgot szánták. A kultúrpolitika által elvárt szemlélet (az új rend bemutatása, oktató-nevelő üzenet, pártos szellem) alakította a kerettörténetet, formálta a táncképeket. Új szereptípusok tűntek fel, illetve más színjátékokból átvett szerepkörök új vonásokat kaptak: a bonviván szerepkört a „haladó hős”¹³ szereptípusa töltötte ki, az intrikus (és néha a komikus) pedig a „reakciós” szereptípusát öltötte magára. (Őszintén szólva nem túl szerencsés a szerepkör – szereptípus – szereptoposz fogalmakat rokon értelmű kifejezéseként használni.) A megelőző korszak revütoposzai (a szórakoztató műsorok gyakori motívumai: utazás, hajó, világváros, Budapest) is új tartalmat kaptak.

¹¹ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006).

¹² Uo., 258.

¹³ MOLNÁR, *Vörös...*, 315, 324.

Mindennek az elemzése, ismertetése kétszer, kétféle megvilágításban fut végig az elbeszélésen: egyszer a revü transzformációjáról szóló, egyszer pedig a műsorok scenikai lehetőségeit és megoldásait (lényegében Vogel Eric munkásságát) kifejtő fejezetben.

Bár a revüből végül mégsem lett – műfajváltással – zenés vígjáték vagy operett, de a Fővárosi Víg Színház az 1952–53-as évadtól már hivatalosan operettszínházként működött. A FŐNI megszűnése még besorolható a

korszak megszámlálhatatlan intézményátrendezései közé, a Fővárosi Víg Színház arculatának, működésének megváltoztatása azonban a revü ügyének kulturális-politikai ejtésével egyenlő. Ez, a fővárosi revüszínházak elhalása és a zenés, szórakoztató látványosságok kiszorulása a kommersz mező legszélső pólusára, a szocialista éjszakai lokálok pódiumaira, a *Vörös csillagok*ban elbeszélte történet végső következtetése.