

Heltai Gyöngyi

Kulturális szigetek, pluralizmus, kreolizáció?

A szocialista realista operett interkulturális modellje

AZ ELEMZÉS MÓDSZERTANA

E tanulmányban a *show business* kódok és a szocialista realista kódok megoszlását vizsgáljuk az *Állami áruház* filmváltozatában (1953). Az elemzést ama előfeltevésből kiindulva végezzük, hogy e sikeres tömegkultúra-produktum két – eltérő kulturális mezőbe tartozó – hagyomány ötvöződésének terméke. Értelmezésünkhöz felhasználjuk a „régí” és a „kitalált tradíció” Eric J. Hobsbawn által javasolt fogalmait (HOBBSAWN 1983), „kitalált hagyományként” meghatározva az 1949-ben kötelezően követendő modellként szakma és közönség elé állított szovjet, szocialista realista operettet, melynek a „régí hagyomány”, a Monarchia operettből kinövő, két háború közti pesti bulvárműfaj pótlására, népszerűségének kisajátítására kellett volna szolgálnia. A régi és kitalált operett-hagyomány filmbeli képviselőitének felderítése érdekében a mellékletben jelenetek szerinti bontásban listáztuk a régi operett-tradícióba tartozó játék-, illetve rendezési elemeket, illetve a kitalált operett-tradícióra jellemző játék- és rendezési elemeket. E kvantitatív, leíró közelítésmód lehetővé teszi – a film egyes szakaszaira vonatkozóan – az egyik, vagy a másik hagyomány dominanciájának konstatálását a játékban és/vagy a rendezésben. Az eredmény értelmezését aztán Kirsten Hasterup alábbi, színház-antropológiai sémájára (PAVIS 1996, 256) támaszkodva kíséreljük meg. Tesszük ezt abból a célból, hogy a dolgozat kulturális antropológiai alapkérdésére válaszolva tipologizálhassuk a kétféle hagyomány összeolvasztási kísérletéből létrejövő interkulturális típust.

Kép:	Kapcsolat:	Identifikációs stratégia:
Kulturális szigetek	Elszigeteltség	Szembenállás
Kulturális pluralizmus	Kapcsolat	Versengés
Kulturális kreolizáció	Keverék	Keresztvezetés
Multikulturalizmus	Abszorpció	Egybeolvadás

A következőkben egy a 1945-től szovjet érdekszférába került, függetlenségét veszített, 1949-től kommunista diktatúrává váló Magyarországon, az államossított színházi és filmgyártási struktúrában létrejött produkciót vizsgálunk. E politikai-kulturális kontextust figyelembe vevő elemzésünk – mely a Szovjetunióból transzferált szocialista realista esztétika, a marxista-leninista ideológia (társadalmi utópia), s a magyar szórakoztató tömegkultúra-hagyomány (*show business*) elemeinek együtthatási módját vizsgálja – nem teljességre törekvő filmelemzés. Az „üzenetet” (a színészi játék- és

a rendezés eszköztárát elemezve) elsősorban az interkulturális modellteremtés és a befogadás felől vizsgáljuk. A szocialista realista operettek kulturális gyakorlatként, a néző–színház–hatalom közti – ideológiai és esztétikai elemeket tartalmazó – kommunikációként fogjuk fel.

Tudatában vagyunk, hogy a színészi játék vizsgálata, azon belül a hagyományos operett-játékstílus és a szocialista realista esztétikára épülő játékmód elkülönítése nem könnyű feladat. Ezt mégis szükségesnek tarjuk, mivel a kommunista diktatúrát megelőző évtizedekben, a magyar tömegkultúrában meghatározó operett-hagyomány döntő hatáskeltési eleme épp a sztárookra épülő bravúrtechnika volt. Feltételezésünk szerint a szocialista realista operettváltozatok relatív sikeressége épp e stilizált komikus-játékstílus felhasználásának, kisajátításának volt köszönhető.

I. A JÁTEKSTÍLUS ELEMZÉSE

Elsőként azt a színház-antropológiai modellt vázoljuk, melynek szempontjai alapján a régi operett-hagyományra jellemző játékmód elemeit elkülönítettük. E játékmódot, Marco De Marinis nyomán „hagyományos komikus játékmódnak” (DE MARINIS 1994) nevezzük. A játékelemzés során elsősorban azt kutatjuk, hogy e stílus részleges felhasználása a szocialista operettekben mennyire volt képes fenntartani, érvényesíteni a szórakoztatóipari mentalitást, műfaji logikát, valamint, hogy elemei miképp szelektálódtak, alakultak át a szocialista realista panelek közegében.

I.1. A „HAGYOMÁNYOS KOMIKUM” TEATROLÓGIAI MODELLJE

A játékmód-elemzés szempontjait a *Totó és Latyi komikuma: színház antropológiai modell* című tanulmányban már részletesen bemutattuk (HELTAI 2000). Így most csak a kategóriák felsorolására szorítkozunk. A *szólista elhivatottság* a komikus „színpadi magányát” jelöli, azt a titokzatos adottságát, hogy képes egyedül is „betölteni a színpadot”, s valójában a nézőkkel dialogizálva alkot. E dobozszínházi esztétikai konveniót figyelmen kívül hagyó kommunikációhoz a többi szereplő csak asszisztál. Rátornyai Róbert Latabárral kapcsolatban így fogalmazott:

„Az Operett Színházba Latabár Kálmánért ment a közönség. [...] A szövegkönyvek pedig sokszor alig-alig adtak volna alkalmat képességei kibontakozására, de Latabár olyan félelmetes gyakorlatot szerzett a dramaturgiai és szerep-felépítési alkotómunkában, hogy abból is „humort csinált”, ahol ilyesmi eredetileg igazán nem volt. A librettóírók valamelyike ekkor írta le a szövegkönyvében a sokat idézett mondatot: 3. jelenet: Latabár bejön és jókat mond!” (RÁTORYI 1984, 34.)

Csákányi László partnereként élte át a komikus szólista elhivatottságából következő speciális színpadi szituációt:

„A közönség rajongott Kálmánért. Mi pedig kiszolgáltuk, csak másod-harmadhegedűsök lehettünk mellette. Vagy statiszták. Az volt a feladatunk, hogy odapasszoljuk a labdát, a gólt mindig ő lőtte. Virtuóz színész volt, a szakma mestere. Minden poénja

„ült”, de azt persze nem tudhatták a nézők, mennyit töprengett, dolgozott egy-egy színpadi „rögtönzésen”, ötleten, trükkön, táncfigurán. Boldog-boldogtalant – lehetett színész vagy díszletmunkás – megállított, hogy hallgassa meg legújabb viccét, ötletét. Így mérte le a hatást.” (KÁRPÁTI 1988, 94.)

A hagyományos komikus színpadi szöveghez való viszonyát meghatározza, hogy nem egy író által megalkotott „fiktív személyiséget” kíván életre kelteni, inkább egy szórakoztatásra specializálódott „fiktív testet épít.” Mi több, a színpadi testi-intellektuális feszültségben keletkező saját szövegeit – az író textusát akár jelentősen módosítva – beépíti a jelenetbe. (Így járt el a mulatságos halandzsa-szövegeiről ismert Latabár is.)

A hagyományos komikus játéktípus vizsgálatára létrehozott modell következő összetevője a *saját tradíció*. Ez arra utal, hogy e kulturális mezőben nincs kodifikált játéktudomány, a komikusok öröklődő szórakoztató fogásokat, szöveg- és mozdulat-gegeket szerveznek egyéni ritmusmontázsba. E virtuóz mozgáskultúrára és egyéni ritmusra épülő saját tradíció hozza aztán létre a közönségérdeklődés és szimpátia magára vonásának titokzatos képességét. A *maszk* – a komikus által a fenti eszközökkel kialakított figura – valójában egy visszatérő külső jellegzetességekkel, sajátosan stilizált beszédmóddal bíró fiktív személyiség, melyet a komikus kimunkál, és pályája során használ. Ennek eszköztárát bővíti a *karneváli intertextualitás*, mely arra utal, hogy a bulvárkomikusok színházon túli forrásokból (tánc, akrobatika stb.) is merítenek. Míg a realista színészre az *egynyelvűség* és *konformizmus*, a hagyományos komikusra a *nem virtuóz többnyelvűség* és a *dekonstruktív-parodisztikus jelleg* a jellemző. Utóbbi eredeztethető ama lebecsülésből, az előzetes esztétikai legitimáció hiányából is, ami a populáris komikum képviselőit és műfajait hagyományosan sújtotta. Játéktípusuk intenzitását és külsőlegességét meghatározta a *nézőkkel nem garantált kapcsolatuk* is, hisz a mulatókat, operett- és revűszínházakat megtöltő közönség elvárta a szórakoztatást, s kifütyülte az igényének megfelelni nem tudó mulattatót. Így a hagyományos komikus, már csak önérdékből is, a közönséghez fűződő viszonyán dolgozott elsősorban. E stílus teátrális hatékonyságát vizsgálva alapvető annak figyelembe vétele is, hogy a hagyományos komikusnak nem a gag (a verbális poén), hanem a „test művésítése” a fő színpadi fegyvere. Stilizált mozgásnyelve színház-antropológiai értelemben egy testtechnika, mely a néző figyelmét magára vonó plusz energia koncentrációját és felszabadítását célozza.

1.1.1. A hagyományos komikus játéktípus előfordulásainak jelölése

A mellékletbeli táblázatban a fent jellemzett, régi hagyományra jellemző, közönségkommunikációra épülő bravúrtechnika jelentkezését úgy jelöltük, hogy az adott jelenetben a funkciót végző figura nevének kezdőbetűje után „+” jelet tettünk. Ezek tehát a „hagyományos komikusként” definiált játéktípus „klasszikus” megjelenési formái. E táblázatban azt is igyekeztünk rögzíteni, hogy adott esetben e bulvártechnika mely hatáskeltő eleme (verbális: mechanikus ismétlés, szótévesztés stb., vagy gesztikus humor) jelenik meg. Ezt követően az ezekből az adatokból levonható következtetésekre építettük argumentációnkat.

Az *Állami áruház* poétikai és ideológiai szerveztségében azonban fontos szerepet játszanak a hagyományos komikus játéktípus ún. kisajátított, vagyis átkontextualizált jelentkezései is. Ezeket a figura nevének kezdőbetűje mellé tett „–” jellel jelöltük,

s a kitalált (vagy kisajátított) hagyomány oszlopába helyeztük. „Kisajátított hagyományos komikusi játékelem” alatt azt értjük, hogy a stilizált verbális (szójáték, poén) vagy gesztus játékelem nem – a szocializmusban „öncélúként” kárhoztatott – szórakoztatást szolgálta, nem a fentebb vázolt Marinisi-modell műfaji logikája szerint működött. Funkciója inkább az volt, hogy bizonyos, osztályhelyzetük vagy törekvésük miatt politikai szempontból elítélendő szereplőkkel szemben degradáló paródiát, nézői távolságtartást építsen. A kisajátított hagyományos komikusi játékelem kétféleképpen működött. Egy figura által alkalmazott durva komikus fogás irányulhatott egy másik szereplő ellen, illetve az alak ennek segítségével „le is leplezhette magát.” A lényeg: hogy a kinevetetés indoka politikai szempontok szerint prekonstruált volt, általában a figura osztályhelyzete, illetve törekvésének a kommunista értékrendszer szerinti értéktelensége, destruktivitása. A „–” jel tehát olyan verbális vagy gesztikus színészi bravúrtechnikai megnyilatkozást jelöl az egyes figurák neve mellett a táblázatban, ahol a hagyományos operettjátás fentebb taglalt közrendszer a politikai, ideológiai indoktrináció finomabb vagy durvább eszközeként funkcionál.

A játékestílus vizsgálatában azért koncentráltunk elsősorban a (valódi és kisajátított) hagyományos komikus elemek megoszlásának, mennyiségi és minőségi jellemzőiknek felderítésére, mivel a szocialista realista játékestílus imitatív és verbális, így kevésbé formalizálható. Ráadásul kevésbé részes a közönséggel való eredményes kommunikációban, a sikerben.

I.2. A RENDEZÉS ELEMZÉSÉNEK MÓDSZERTANA

Az *Állami áruház* rendezésében a régi hagyomány intertextuális elemeit igyekeztünk tetten érni, mivel a produkció elkészültekor a régi hagyomány elemei explicit módon már nemigen kaphattak nyomatékot. A kitalált hagyomány esetében a táblázatban a diszkurzív (tematikus és intrika) motívumokat és a vizuális elemeket rögzítettük.

E mennyiségi perspektíván túllépve, annak érdekében, hogy a rendezés vizsgálata se maradjon meg a motívum rögzítés szintjén (ahogy a játék vizsgálatát is a hagyományos komikumra vonatkozó színház-antropológiai modell alapján végeztük), a jelenetek rendezői hangolásának leírására azt a színpadi világ – „valóság” viszony leírására konstruált szempontrendszert alkalmaztuk, amit Patrice Pavis *L'analyse des spectacles, théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* című könyvében javasol a rendezések tipologizálására: az „auto-, ideo- és intertextuális dimenziók” elkülönítését.

I.2.1. Auto-, ideo-, intertextuális dimenziók

Bár a szerző az előadás-egészek rendezéstipológiájának meghatározására indíttványozza e felosztást, úgy véljük, a szóban forgó produkcióban az egyes jelenetek eltérő rendezői fókuszálása, vagyis a szándékolt zárttság (autotextuális), illetve a külvilágra (ideotextuális) vagy a műfaji hagyományra (intertextuális) való vonatkoztatás döntően járult hozzá a kompromisszumos olvasat kialakulásához, a produkciók közönség- és hatalom részéről való elfogadásához. Feltevésünk szerint a szocialista realizmusból és a régi hagyományból származó elemek sikeres elegyének kikeverését a rendezés a jelenetek eltérő auto-, ideo- és intertextuális hangolásával igyekezett elérni.

A fentiekén kívül, Übersfeld és Pavis elemzés-módszertani köteteinek olyan szempontjait alkalmazzuk, melyek segíthetnek a politikai-ideológiai, illetve „show biz” elemek elhatárolásában és értelmezésében.

1.2.2. „Elváráshorizont”, „lehetséges világok”, „enciklopédikus univerzum”

A dolgozat kérdésfeltevése arra irányul, hogy a tömegkultúrába, s a befogadói tudatba beépült bulvár operett-hagyományt, egy kvázi gyarmati szituációba kerülést követően, a társadalmi lét minden területére kiható diktatúra körülményei között lehet-e (s ha igen, miként) egy a birodalmi központból importált új operett-hagyományra felcsempélni, illetve, miként lehet a régi részleges kisajátításával új üzenetet közvetíteni. Ezért az elemzésben használjuk majd az „elváráshorizont”, s az „enciklopédikus univerzum” befogadásra vonatkozó kategóriáit, melyeket Übersfeld is meghatározóaknak tart az előadás-elemzésben.

„A színházban, mint az összes többi előadó-művészetben, a befogadás a néző „elváráshorizontja” (Jauss) – vagyis a számára ismert kódok összessége – által meghatározott. Tehát nem kizárólag a diskurzus befogadása kondicionált ekképpen, hanem az előadás minden eleméé, a reprezentáció egészéé. Ha a néző elvárása egy bizonyos típusú figurát feltételez, azzal meghatározott típusú színpadi teret, díszletet, jelmezt is feltételez.” (ÜBERSFELD 1996, 13.)

A monarchiabeli operettből kinövő pesti operett stilizált, a maga módján erősen sematikus szűzsé-, nyelvi-, poén-, alak- és játék-hagyománya miatt a közönségelvárás kielégítése döntő kérdés. Ezzel szemben a „szocialista realista operett” ideológemája épp ez operettre vonatkozó elváráshorizont megtagadására, átalakítására jött létre. E dilemma előadásra vonatkozó következményeinek megfogalmazásához hasznos a „lehetséges világok” Umberto Eco-tól kölcsönzött fogalma, mely ugyancsak a befogadás prekondicionált jellegét írja körül. Eszerint a „lehetséges világ” az „elemek egy kombinációja, mely a befogadó (olvasó vagy néző) kulturális tapasztalatainak összességével áll kapcsolatban: pl. az antik mitológia egy „lehetséges világ”, melyhez a művelt nézőnek hozzáférése van. [...] Az olvasó/néző „enciklopédikus univerzuma” magába foglalja mindazt, ami biztosítja számára a tapasztalás különféle módozatait és a kultúrát, ez az enciklopédikus univerzum teszi lehetővé számára a felkínált műalkotások megragadását.” (ÜBERSFELD 1996, 86.) Elemzésünkben következőképpen nem hagyható figyelmen kívül, hogy az 1949 után bekövetkező radikális kulturális- és előadás-kontextus átalakítás óhatatlanul befolyásolta az operettek befogadását. Mivel az immár napi tapasztalattá vált diktatúrában kerültek színre, befogadásukra hatott annak nézői konstatalása, hogy sem véleménynyilvánítási, sem alkotói szabadság nem létezik: mindkettőnek a politikai ideológia cenzurális eszközökkel kikényszerített követelményrendszere szab határt. A befogadók „lehetséges világát”, s ezáltal az előadások relatív sikerességét minden bizonnyal befolyásolta tehát a nézők által tudatosított kompromisszumkényszer is. A társadalmi kontextusváltozás befogadásra gyakorolt hatására Übersfeld is rámutat:

„Ha a nézői univerzum változik, az előadás befogadása sem lehet többé ugyanaz. Itt érhető tetten, hol helyezkedik el tulajdonképpen a néző hozzájárulása a színházi előadáshoz, mely utóbbinak három ágense van: a (szerző) szöveg(e), a színpadi művészek, és a (saját univerzumát hordozó) néző.” (ÜBERSFELD 1996, 86.)

Kérdés marad ugyanakkor, hogy a kitalált operett-tradíció eszköz- és célrendszere, „nyelve” a bemutatók idején mennyiben volt szerves összetevője a befogadók enciklopédikus univerzumának, a szocialista realista paneleknek mekkora részük volt a sikerben. Megválaszolandó az is, hogy a produkciók milyen poétikai eljárásokkal igyekeztek „otthonossá tenni” az új elemeket. E kérdés azért különösen izgalmas (alkotói és befogadói oldalról egyaránt), mert a szinkron jelentésteremtő eszközökben gazdag operettforma tág teret biztosít a polifon olvasathoz.

1.2.3. Az azonosulás/eltávolítás kiépítése a befogadásban

Az azonosulás és elidegenítés kiváltásának módjára vonatkozó kérdés úgy fogalmazható meg, hogy a játék és a rendezés hagyományos és szocialista realista elemei miként alakítják a szinkron tengelyen zajló befogadói akrobatikát, melynek működését Übersfeld így jellemzi:

„A szimultán (verbális, gesztikus, zenei, vizuális) üzenetek kombinációs tengelye minden pillanatban újrakomponálja ezen üzeneteket. A recepció két tengelyének kereszteződési pontja a befogadót „akrobatikus” észlelésre kényszeríti, ami annál gazdagabb lesz, minél árnyaltabbak a néző színházi tapasztalatai.” (ÜBERSFELD 1996, 79.)

A zenével, tánccal, stilizált játékmóddal ható operettforma a szinkron tengelyen ugyanis nagy játéktérrel hagy a rendezésnek. A diakrón tengelyt tekintve ez nem áll fenn, hisz az operett-szűzsében az akció kimenetele általában megjósolható.

A szocialista operettek befogadása igen összetett folyamat volt, elsősorban a kétféle esztétikai tradíció együtthatása miatt. Az állam által szponzorált alkotások ugyanis egyszerre kívántak megfelelni szórakoztató és didaktikus funkciónak. A didaxis célja a társadalmi gesztus felmutatása volt, mely az aktuális politikai ideologémák logikája szerinti építkezésben, a „reakciós” szereplőktől és törekvésektől való elidegenítés, a „haladó” figurákkal való identifikáció redundáns jelszavainak rendezői kiépítésében nyilvánult meg. A befogadás zavarai avval is magyarázhatók, hogy az ötvenes években még egyirányú csatornaként – a játszóktól a befogadók felé közvetített üzenetként – képzeltek el a színházi kommunikációt, a kor tudományosságában még nem vetődtek fel a befogadói pozíció kreatív vonatkozásai, melyek konstataciója ma már magától értetődő.

„Többé nem tudjuk, hogy az üzenet legfőbb forrása a szerző, a rendező vagy a színészek. Ez az eldöntetlenség a színházi kommunikáció alapja; ezáltal lesz a színház nem csupán egy médium, melynek közvetítésével egy individuum beszél egy másikhoz, hanem egy olyan tevékenység, melynek során közös szándék vezette művész közösség szólít meg egy – a színházi befogadásban egyesülő – individuum csoportot.” (ÜBERSFELD 1996, 21.)

Az eltávolítás, elidegenítés Übersfeld által felsorolt eszközei közül „[...] kötődés az epikus fabulához, a társadalmi gesztus felmutatása, az elidegenítés tárgyiasított játékmóddal való kiépítése, a néző songokkal („moralizáló” dalokkal) való megszólítása, feliratok” (ÜBERSFELD 1996, 32), a társadalmi gesztus felmutatása a meghatározó. Az *Állami áruházban* ez a „reakciós szereplők” elidegenítését célozza. Az identifikációhoz, amit Übersfeld a következőképpen definiál: „[...] a színész és a befogadó közös munkája, mely a figura lehetséges érzelmeinek és másokkal, illetve a világgal szembeni attitűdjének átélésére irányul” (ÜBERSFELD 1996, 46), az *Állami áruházban* a pozitív hőssel való azonosulás poétikai rendszere van elsősorban redundánsan kiépítve. Az egyes jeleneteket vizsgáló táblázatban a főszereplők esetében törekedtünk az azonosulást kiépítő mechanizmusok jelzésére is, mégpedig a Jauss által javasolt alkategóriák szerint. Az identifikációt építő eszköztárat itt sem a nézői attitűdön teszteltük, hanem azt a törekvést igyekeztünk bemutatni, mellyel a produkció ki kívánta jelölni az egyes figurák nézői értékelését. Jauss tipológiai skálája az egyszerű részvételtől az ironikus eltávolodásig terjed (PAVIS 1996, 212). Az altípusok (asszociációs azonosulás, admiratív (hódolatteli) azonosulás, együttérző azonosulás, katartikus azonosulás, ironikus azonosulás) táblázatban való jelölésével az egyes figurák nevének kezdőbetűjéhez kapcsolva a rendezés eszköztárának pontosabb felderítésére törekedtünk.

1.2.4. Paródia

Übersfeld általános paródiadefiníciója: „adott színházi forma – olykor meghatározott alkotás – leértékelő szándékú imitációja” (ÜBERSFELD 1996, 63) csak a kizárás értelmében releváns elemzésünkben. (Leértékelő paródiák, generális ideológia kritikák, konvenció-kifordítások voltak viszont a hetvenes években egyes szocialista operettek felújításai. Például az 1976-os kaposvári *Állami áruházban* a rendezés kiemelt célja volt a kommunista utópia elidegenítése, épp az operett aktuálpolitikai elemeinek kínos hangszúlyozása által.) Elemzésünkben a relevánsabb paródia-alfajok közül – „a) a szereplők társadalmi státusának lesüllyesztése; b) a hely vagy az idő megváltoztatása, pórias helyszínek és közönséges körülmények szerepeltetése; c) a dramaturgiai folyamatok mechanizálása a normálistól elütő megsokszorozás révén; d) a dialógusok hangnemeinek és a drámai akcióknak a vulgarizálása” (ÜBERSFELD 1996, 63) – a c) és d) mint bulvárszínházi eszköztárból ismerős paródiafogások a meghatározók. Ezek elsősorban a kisajátított hagyományos komikusi elemek működését támogatják. Az elemzés feladata ezen a szinten épp az lesz, hogy kimutassa, milyen játék- és rendezői mechanizmusokkal konstruálódott a kompromisszumos olvasat, miként és miért „nyelte le” a közönség a bizonyos, osztályalapon szelektált törekvéseket paródiával eltávolító keserű pirulát, s mit kapott kompenzációként. Annyit e közönség–színház–hatalom alkuból előzetesen is megvilágíthatunk, hogy a paródia, lett legyen bármely eltávolító, mégiscsak a magyar populáris hagyományban otthonos ludikus (öncélú, stilizált) színházi funkcióra épült, szemben a szocialista realista esztétika által erőltetett mimetikus, elitszínházi funkcióval, így használata önmagában némi oppozíciót jelentett szakma és közönség számára egyaránt. Az elidegenítő paródiától való visszazetartás relatíve kisebb volt tehát, mint a szocialista realista didaxistól való tartózkodás.

1.2.5. Ideológiai elemzés

Pavis idézett művéből a fentiekben felül olyan szempontokat kölcsönöztünk, melyek elemzésünk kulturális antropológiai perspektívájából („amely felöleli az előadás kulturális és kapcsolati dimenzióit [...]” [Pavis 1996, 28]) segítenek megfejteni eme interkulturális produkció ideológiai kompozícióját. Vizsgáltuk tehát a „színész-figura kapcsolatot”, a „rendezés koherenciájának vagy inkoherenciájának problémáját”, a „rendezés fabula-olvasatának kérdését”, mindezt a táblázatban dokumentált motívumlista adataira támaszkodva. Rögzítettük a jelenetekben feltűnő kortárs ideologémákat, diszkurzív (tematikus, intrika és szűzsé) motívumokat is, a célból, hogy az előadás mélystruktúrájához közelebb juthassunk. Hisz az elemzés célja épp eme – Pavis által ideológiai struktúrának nevezett, s az alábbiakban definiált – belső szerkezet megfejítése: „Az előadás legmélyebb és legrejtettebb szintjén megközelíthetjük és aktivizálhatjuk a rendezés implicit értékrendjét, felfedhetjük azt, illetve azokat az alapvető ellentmondásokat, amelyekre a rendezés épül, nevezetesen az értékítéleteket, a Jó–Gonosz, Igaz–Hamis, Természet–Kultúra típusú axiológikus oppozíciókat.” (Pavis 1996, 236.) Az ideológia elemzésének középpontba állítása azzal indokolható, hogy a színház társadalmi funkcióját kiemelten kezelő kommunista kultúrpolitika úgy tekintett erre a művészeti ágra, mint a közvetlen és közvetett propaganda, az ideológiai és érzelmi indoktrináció hatásos, közösségi formájára. Feltételezésünk szerint azonban e színházra kirótt küldetés – az új formák és új tartalmak elfogadtatása – az operett esetében bonyolultabban érvényesülhetett csak, mégpedig az operettnek a magyar tömegkultúra hagyományban betöltött különleges szerepe, s a sziklaszilárdan kiépült elváráshorizont miatt. Hisz a régi operett-hagyomány elemeinek (sztárok, poénteknika, játék-konvenció) akár fragmentális felelevenítése a szocialista realista operettekben a nézői tudatban, a hatalmi szándéktól függetlenül felélesztette a háború előtti polgári, individuális társadalmi modell mentalitásformáit is, melyekről az új, közösségi ideológia propagandaeszköze: a „szocialista operett” éppen le akarta szoktatni őket. Nem megkerülhető kérdés tehát a vizsgált produkció saját kulturális kontextusához fűződő viszonya. „A (szöveg- vagy színpadi) fikció és azon társadalom kapcsolatáról van szó, amelyben a fikciót létrehozták és befogadják” (Pavis 1996, 240). Az előadás ideológiai elemzésének jelentőségét Pavis a befogadás, azon belül az identifikáció szempontjából is hangsúlyozza:

„Althusser megmutatta, hogy az identifikáció nemcsak pszichológiai, hanem ideológiai természetű is lehet, amennyiben megerősíti a befogadói értékrendet. Számos elemzés alátámasztja ezt a hipotézist és azt vizsgálja, hogy egy szöveg vagy egy előadás miként áldozza fel még hőst is a közönség ideológiájához való alkalmazkodás érdekében.” (Pavis 1996, 242.)

Az ideológiai elemzés szükségességét támasztja alá a vizsgált produkció interkulturális jellege is, melynek következtében az ideológia-közvetítés, a művészi és befogadói értelmezés is bonyolultabb és kockázatosabb volt. Így a Baz Kershaw által felrajzolt –, színelőadás, mint egyértelmű ideológiaközvetítő-modell az *Állami áruház* esetében, csak mint be nem teljesülő vágykép lebegett az ötvenes évek kultúrpolitikusai előtt.

„Egy előadás leginkább egy színésztársulat és egy közönségcsoport közti ideológiai tranzakcióként írható le. Az ideológia a színészek és a nézők azon kollektív erejének forrása, amellyel az előadás jeleit közös jelentéssel ruházzák fel, azokat a jeleket, melyeken keresztül a színházi társulatok céljai és szándékai kapcsolatba kerülnek a közönség reakcióival és interpretációival. Az ideológia tehát az a keret, amelyen belül a társulatok kódolják, s a befogadók dekódolják az előadás jelölőit.” (KERSHAW 1993, 16.)

Ez a modell azért nem működött a szocialista operettben, mert a szimultán jelentésteremtő eszközökkel ható műfajban az alkotók nem voltak képesek minden szinten egyértelműsíteni az ideológia üzenetét. Többek közt azért sem, mivel a diktatúrában hiányzott a valódi, nem kierőszakolt alkotói és nézői közmegegyezés a jelentéstulajdonítást illetően. Az államosítást követő évek bebizonyították, ha a hatalom kizárólag a kitalált hagyomány politikai kódjait erőlteti az operettben, a közönség és a társulat kívül marad az ideológiaközvetítésen, érzelmileg nem vesz részt a játékban, elvész a produkció szórakoztató, emocionálisan mozgósító esztétikai ereje. A „szocialista operett” interkulturális variációit épp az teszi izgalmas témává egy ideológiai szempontú előadás-elemzés számára, hogy segítségével kimutatható, a sikeresebb variánsok miként csempészték vissza a régi hagyomány egyes elemeit (színészek, poénteknika, humor), hol a marxista–leninista ideológia hatékonyabban közvetítése, hol némi passzív rezisztencia érzékeltetése érdekében.

1.2.6. Kulturális antropológiai szemszög

Dolgozatunk megközelítésmódja kulturális antropológiai, amennyiben interkulturális elemzést végez összehasonlító szemszögből s a két tradíciót nem értékelvűen vizsgálja. „Az antropológiai megközelítés összehasonlító nézőpontú, és az elemzési mód-szerek felülvizsgálatára készíttet. Mint ahogy egy kultúra is csak más kultúrákhoz képest, más kultúrákkal szemben határozható meg, úgy egy színházi hagyomány és egy elemzési eljárás is csak a többihez való viszonyában nyer értelmet.” (PAVIS 1996. 249.) Az e perspektíva értelmében a kétféle hagyomány elkülönülő és együttható elemeinek vizsgálatát Hastrup kultúra–tradíció-sémája alapján végeztük, mely szerint a „rész vevő” kultúrák kapcsolódásának módja leírható kulturális „szigetekként”, kulturális „pluralizmusként”, „kreolizációként” és „multikulturalizmusként”. „Kulturális sziget” esetén a konstituáló kultúrák viszonyát az „elszigeteltség”, „pluralizmus” esetén a „kapcsolat”, kreolizáció esetén a „keverék”, „multikulturalizmus” esetén az „abszorpció” jellemzi. Identifikációs stratégiaként kulturális szigetek esetében a „szembenállás”, pluralizmus esetén a „versengés”, kreolizáció esetén a „kereszteződés”, multikulturalizmus esetén az „egybeolvadás” jelenik meg. A kulturális szigetekre jellemző feladatlan elkülönüléssel, s opozícióra alapozódó befogadói stratégiával szemben a kulturális pluralizmusban „az előadás kapcsolatot indukál és versengést idéz elő a különböző eredetű és stílusú elemek között, miközben azokat nem két külön előadás formájában, hanem egy előadás két vagy több szövegemént prezentálja.” (PAVIS 1996, 257.) A kreolizáció ezzel szemben „a források és a tradíciók keveredését feltételezi, egy a karibi társadalmak mintáját követő új kultúra létrejöttét.” (Uo.)

I. 2.7. A rendezés metatextusa

Végül, a produkció kulturális típusának meghatározási kísérlete után felvetjük majd a rendezés metatextusának szintén Pavis által ajánlott problémáját. „Ez a fogalom az előadás azon jellemzőinek gyűjtőnevéként használható, melyek összessége egy logikus rendszert alkot. Ne feledjük, hogy a metatextus nem a rendező sajátja, hanem fejlődő struktúra, vezérfonalat nyújt, és szintézisül szolgál a néző számára.” (PAVIS 1996, 281.) E felvetés egy diktatúrában színpadra állított előadás esetében azért különösen fontos, mert a színház kikerülhetetlen nyilvánosságából, közösségi erejéből adódóan a színész–néző kommunikációban kialakuló metatextus nem feltétlenül esik egybe a rendező által propagálni kívánt üzenettel. Hisz a régi hagyomány kulturális emlékei-
meinek újjáélesztéséből táplálkozó „társadalmi energia” a rendezői intenciótól jelentősen eltérő metatextust is produkálhatott.

2. ÁLLAMI ÁRUHÁZ

2.1. AZ ÁLLAMI ÁRUHÁZ FOGADTATÁSA

Az operett premierje 1952. május 30-án volt a budapesti Fővárosi Operettszínházban, ahol ezt követően a darabból 135 előadást tartottak, amit a statisztikák szerint 141 714 néző tekintett meg (TARÓDI-NAGY 1962, I. 161). A sikerre utal egyfelől, hogy a vidéki színházakban, melyek akkoriban csak a Pesten már bemutatott és az ajánlott művek közül választhattak, meglehetősen gyorsan követték egymást az *Állami áruház* premierjei. (Szegedi Nemzeti Színház 1952. XII. 12., Békéscsaba–Szolnok 1952. XII. 25., Kecskeméti Katona József Színház 1953. I. 6., Miskolci Nemzeti Színház 1953. II. 13., Debreceni Csokonai Színház 1953. IV. 20.). A következő lista (TARÓDI-NAGY 1962. II. 136–137) az *Állami áruház* előadásainak és nézőik számának évenkénti országos összesítését tartalmazza. (Látható, hogy az *Állami áruház* színházi változata csak két évig maradt színpadon. Ez a darab aktuálpolitikai jellegére utal).

Állami áruház	Előadások száma	Látogatók száma
1952	147	150 033
1953	111	68 666
1951–1960 összesen	258	218 699

A jelentős siker meghatározott kultúrpolitikai célhoz és időszakhoz kötődését jelzi az a statisztikai adat is, hogy az új magyar zenés vígjáték és operett kategóriában az 1950 és 1960 közötti időszakra vonatkozóan az *Állami áruház* – az előadások számát tekintve – csak a 15. helyen áll (258 előadás) (TARÓDI-NAGY 1962, II. 248). A látogatók számát tekintve, ugyanebben a kategóriában, ugyanebben az időszakban viszont már 9. a listán (218 699 néző) (TARÓDI-NAGY 1962, II. 249), ami a darab népszerűségét mutatja.

Összefoglalva: az *Állami áruház* bemutatója idején ugyan sikeres előadás volt mind a Fővárosi Operettszínházban, mind a vidéki színházakban, a diktatúra enyhülésével, hosszú távon azonban még saját kategóriájában, az új, szocialista realista tradíciót

reprezentáló magyar operettek között is lemaradt – előadás- és nézőszámát tekintve – olyan, kevésbé kényelmetlen, tehát kevesebb aktuálpolitikai vonatkozást tartalmazó művek mögött, melyeket a Rákosi-korszakot követően, 1956 után is színpadra lehetett állítani.

Az *Állami áruház* – a kitalált tradíció jegyeit markánsan viselő – *par excellence* szocialista operett jellegére utal az is, hogy a szocialista realizmus paródiájaként épp ezt újították fel 1976 májusában a Kaposvári Csiky Gergely Színházban, az értelmiségi közönség körében visszhangos sikert aratva. (Az operett szerzőpárosa, Barabás Tibor és Kerekes János, érzékelvén a felújítás ideológiakritikai jellegét, a hisztérikus sikerű budapesti vendéjáték után be is tiltatta az előadást) (MIHÁLYI 1984, 448). E felújítás sikerét véleményünk szerint elsősorban az magyarázta, hogy – miként egy, a kaposvári előadással foglalkozó írás utal rá – az *Állami áruház* „modellszerűen jeleníti meg a kor (a Rákosi korszak – H. Gy.) mitológiáját” (MIHÁLYI 1984, 447).

A Fővárosi Operettszínház 1952-es előadásáról megjelent, döntően pozitív kritikák-ból¹ is kiolvasható, hogy a kultúrpolitika az elképzelt szocialista realista operett recept szerint készült, sikeres műnek tekintette az *Állami áruházat*. Ugyancsak hatalmi jóváhagyásra utal, hogy a filmváltozat – melyet a színházi előadásról készült felvétel hiányában elemzünk – szokatlanul gyorsan, már 1952-ben elkészült, s még a kor redukált filmválasztékát figyelembe véve is rendkívül jelentős nézettséget mondhatott magáénak. Hisz az *Állami áruház* – a bemutatásától 1976. december 31-ig tartó időszakot tekintve – a negyedik legnagyobb nézőszámot produkáló magyar film: 1976 végéig Magyarországon tényleges nézőszáma 6 425 000 volt, 14 455 moziban játszották, 40 571 előadásban. Az előadások telítettsége 66,3%-os, bevétele pedig mintegy 19 millió forint volt (TÁRNOK 1978, 37).

A film rendezőjének, Gertler Viktornak 1949 után forgatott filmjei közül az *Állami áruházat* játszották a legtöbb előadásban, s ennek volt a legmagasabb nézőszáma is. Tárnok János *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai. 1948–1976* című kötetét forgatva megint csak a magyar operett-hagyomány erejét konstatálhatjuk, hisz az általa vizsgált időszakban a tíz legmagasabb nézőszámot elért magyar film között két operett és két zenés vígjáték is van. Az *Állami áruház* zenés vígjátékként szerepel, színházi változatában pedig hol operettként, hol zenés vígjátékként.

A Fővárosi Operettszínházi változat és a filmváltozat alkotógárdája kevéssé különbözik (az előadást Márkus Éva és Mikó András rendezte, a filmváltozathoz a korábbi korszak bulvársztárjai közül szerződtették Turay Idát (Boriska), valamint a pozitív hős, a szocialista realista bonviván szerepére felkérték a kor legbefolyásosabb kommunista színészt, Gábor Miklóst).

¹ Lóczy János, „Állami áruház. A Fővárosi Operettszínház előadása”, *Szabad Nép*, 1952. július 2.; Demeter Imre, „Zenés vígjáték – sok budapesti ismerőssel”, *Esti Budapest*, 1952. június 16.; sz. n., „Három magyar színmű – három alakítása”, *Esti Budapest*, 1952. július 5.; (vajda), „Operett a máról”, *Független Magyarország*, 1952. június 9.; Antal Gábor, „Állami áruház, Új magyar zenés vígjáték a Fővárosi Operettszínházban”, *Magyar Nemzet*, 1952. június 19. 142. sz.; Illés Béla, „Állami áruház. A fővárosi Operettszínház nagy sikere”, *Irodalmi Újság*, 1952. július 3.; Bodó Béla, „Állami áruház. A Fővárosi Operettszínház új darabja”, *Népszava*, 1952. július 9.; sz. n., „Az évad legsikeresebb színdarabjairól, jövő terveikről nyilatkoznak a szerzők...”, *Független Magyarország*, 1952. július 14.; Kende István, „A színházi évad után”, *Szabad Nép*, 1952. július 19.

2.2. A RÉGI TRADÍCIÓ ELEMEI

Az *Állami áruház* című operett filmváltozatában a háború előtti magyar operett-tradíció motívumainak száma eltörpül a kitalált hagyomány – politikai ideológia és szocialista realista esztétika által inspirált – elemeinek számához képest (vö. melléklet).

2.2.1. Figura-konvenció

A régi tradícióból – a bécsi operett-hagyományból – a figura-konvenció szintjén azonosítható a bonviván-primadonna és a komikus-szubrett „négyes-fogat”, de e szereplők társadalmi helyzete, illetve a párokon belüli hierarchia már új. A régi hagyományban a bonviván-primadonna kettős legalább egyik tagja arisztokrata, nagypolgár vagy igen gazdag, itt mindketten a munkásosztályba tartoznak, miközben a komikus és a szubrett kispolgár. A régi hagyományra e négyes fogaton belül a komikus kiemelt szerepe jellemző, ám Latabár – az *Állami áruház* mestereladója – figurájának hagyományos komikusi eszköztára csak korlátozottan, a szűzsé bizonyos pontjain nyilvánulhat meg. Humora ráadásul nem mindig öncélú mulattatást szolgál, inkább a bizonyos szereplőcsoportoktól való elidegenítést erősíti. Még a szubrett kegyeiért folytatott szerelmi rivalizálása – az előkelősködő másik eladóval, Klinkóval – sem mentes az osztályok, a mobilitás- és mentalitás-irányok közötti választások szimulálásától. A komikus (Dániel) folyamatosan távolodik a kispolgári értékrendszertől, csatlakozik a munkásigazgatóhoz és annak értékrendjéhez, miközben Klinkó öltözködésben, stílusban, ízlésben megőrzi a háború előtti világ nevetségesként kigúnyolt attribútumait. A szubrett (Boriska) kettőjük közti választásával a komikus (Dániel) „lefele” mobilitás irányát jutalmazza.

2.2.2. Szűzsé-sablon

A régi hagyomány radikális átértelmezésére utal, hogy a szerelmi szál másodlagos a kortárs ideológémákat („állami áruház” toposz, s a hozzá kapcsolódó melléktémák: felvásárlás, áruhalmozás, feketézés, éberség, osztályharc, a reakció támadása, a munkás összefogás sürgetése) taglaló konfliktushoz képest. Ezzel párhuzamosan új funkciót nyer a kötelező „happy end”, mely itt nem egyszerűen a szerelem beteljesülése, hanem a bonviván (a férfi, a kommunista, a pozitív hős) vezető szerepének deklarálása is. Az esztétikai élményre való orientáltság helyett a szűzsé irányultságát az aktuálpolitikai, didaktikus tendenciózság szabja meg.

2.2.3. Tematikus toposzok

Az *Állami áruház*ban tetten érhető a háború előtti magyar operett, illetve tágabban tömegkultúra-hagyomány jellegzetes elemének, a „Budapest-image”-nak felhasználása. Ezt az is magyarázza, hogy a filmváltozatban intertextuális idézetek sorában van jelen a *Meseáruház* című 1936-ban bemutatott operett, mely – helyszínével, s a pesti argó mint humorforrás felhasználásával – alapvetően épített a nosztalgiát aktivizáló Budapest-mítoszra. Az *Állami áruház* általunk elemzett változata a budapesti

panoráma képeit elsősorban mint a nézőt és a filmet érzelmileg összekapcsoló eszközt aknázza ki. Feltűnik még a régi hagyományra szintén jellemző sablon, a modern nagyvárosi lét kellékeként prezentált szabadidősport (hegyi kirándulás, úszás, evezés, Duna-parti csónakház, kugli). A kisajátítás itt abban érhető tetten, hogy a *Meseáruházból* kölcsönzött csónakházi jelenet az *Állami áruházb*an a közösségi életforma propagálója, míg a forrás darabban a külföldi kapitalista gazdagság helyett a pesti kispolgári idillt propagáló „nemzeti” szerelmi történet nosztalgikus helyszíne volt. A kontraszt még nagyobb, ha figyelembe vesszük, hogy a filmváltozatban a csónakházi jelenet (a színházi változatban ez nem szerepel) az operett fő ideologémájának, a „Boldog nyár Budapesten”-nek, az új, boldog és minden elemében közösségi munkáséletnek a zenés, érzelmes, magával ragadónak szánt megjelenítése. Ez a politikai- és osztálykonfliktus kiélesedése elé komponált „idill” (5. jelenet) annak az új szocialista életformának a meghittségét törekszik megjeleníteni, melyet a feketézők, a reakciósök nem állnának lerombolni. A csónakházi jelenet funkciója az *Állami áruházb*an tehát retorikai, az intrikába közvetlenül nem kapcsolódik.

2.2.4. Zenedramaturgiai szervezettség

A hagyományos operett műfajra jellemző zenedramaturgiai építkezés a filmváltozatban csak korlátozottan érvényesül. Az éneklés az *Állami áruházb*an ritkán lehet „öncélú”, a szocialista realista esztétikai kánon értelmében valamely szűzsé-eseménynek kell hihető, „realista” keretet teremteni hozzá (pl. kultúrest). A régi operett-konvenció betartása – a próza és a zene váltakozásának „motiválatlansága” – csak a bonviván és primadonna kettőseiben, illetve a csónakházi jelenetben érhető tetten. Ráadásul, az operett nem munkás, áruhalmozó szereplői – az operettbe applikált gazdasági „bűntett” végrehajtói (az ellenség, a negatív hősök) – a filmváltozatban nem is énekelnek: elvesztvén ezzel álláspontjuk emocionális motiválásának eszközét, egyben gyengítve az operett-konfliktus tradicionálisan könnyed, játékos jellegét.

Összefoglalva: az *Állami áruházb*an a régi tradíció elemeinek tere és funkciója – játékban és rendezésben egyaránt – korlátozott, voltaképpen a hagyományos operett elemek markáns redukciójáról, illetve kisajátításáról beszélhetünk.

2.3. A KITÁLT TRADÍCIÓ ELEMEI

Az *Állami áruházb*at a szovjet szocialista realista esztétikából áttelepített új operett-tradíció elemeinek, valamint a kor meghatározó ideologémáinak (a munkásosztály vezető szerepe, az osztályharc erősödése, a belső ellenséggel való kíméletlen harc) nem ironizált, hanem agitatív funkciójú, repetitív alkalmazása, következképpen az ezeket az ideologémákat taglaló motívumok túlsúlya jellemzi (vö.: a mellékletbeli táblázaton belül az új tradíció diszkurzív és tematikus elemeinek kategóriája).

2.3.1. Figura-konvenció

A figura-konvenció szintjén a fenti tendencia abban érhető például tetten, hogy a bonviván rendelkezik a pozitív hős minden tulajdonságával: munkásszármazású, fiatal, kommunista, radikális, konfliktuskereső, vezető szerepre tör, a polgárokkal szemben gyanakvó és ellenséges, csak a munkásokban bíz. A hasonló származású, de kevésbé radikálissá konstruált primadonna azáltal válik majd csak méltóvá a pozitív hős kegyeire, ha elfogadja annak felsőbbrendűségét, csálhatatlanságát, s felhagy az új világ ideológiáját érintő kétségeivel. Szerelmi konfliktusuk a nőnek a férfi ideológiai álláspontjához való alkalmazkodása révén oldódhat csak meg. (E szűzsé-konstrukció a szocialista realista esztétika konzervatív, erotikától desztillált nőképét prezentálja: a nő egyenrangú, amennyiben dolgozik és keres, ugyanakkor el kell fogadnia a férfi családirányító és ideológiai fensőbbiségét). A komikus és szubrett kispolgár státusa (áruházi eladó) önmagában nem a transzferált tradíciót reprezentáló elem, hisz a húszas-harmincas évek pesti operettjeiben is sokszor jelenítették meg kispolgár hősök a gyorsan és egyenlőtlenül fejlődő Budapest szórakoztató kultúra által is propagált mentalitását, humorát. A kitalált tradícióra utal ugyanakkor – és a bonviván-primadonna páros hierarchiáját ismétli –, hogy a szubrett figurája e párosban szintén háttérbe szorul, szerepe a komikus munkásosztály felé orientálódásának imitációjára és jutalmazására korlátozódik. A kitalált tradíció teleológiaiából következik, hogy a komikust is a kommunista ideológémákat hitelesítő funkcióval ruházzák fel, szerepe nem merülhet ki többé az öncélú nevetetésben, figurájának a bonvivánéhoz (analogikusan a Pártéhoz) kell közelednie. A komikusét követő nézői azonosulás kiépítésének szándékára utal, hogy a szerepet Latabár Kálmánnal játszották, akinek hagyományos komikusi presztízse és több évtizedes tömegkultúrabeli sztárimázsa eleve garantálta az alak iránti szimpátiát. A szerzők feltételezett logikája szerint a nézők inkább elfogadják az új társadalmi helyzetben megkövetelt totális alkalmazkodást, ha az erről szóló példázatot humorba csomagolva kapják, illetve, ha a dilemmát egy személyében is érintett operettsztár prezentálja. Ráadásul a tapasztalatok is azt mutatták, hogy a nézők könnyebben azonosulnak a komikussal, mint a kérlelhetetlen és patetikus pozitív hőssel, hisz a szovjet modellből átemelt „klasszikus szocialista realista” darabok, minden közönségszervezési presszió ellenére csak gyér látogatottságot tudtak felmutatni.

2.3.2. Szűzsé-sablon

Az *Állami áruház* diszkurzív struktúráját meghatározta a kor politikai ideológémáinak – a munkásosztály megkérdőjelezhetetlen vezető szerepének, a belső ellenséggel (úri alvilág, arisztokrácia, kulákok) szembeni kérlelhetetlen harcnak – átvétele a politikai zsargonból, (gyakorlatból) és a publicisztikából. Így bukkannak fel az *Állami áruházban* olyan operettben ritka elemek, mint az ellenfél letartóztatása, társadalmi jelenléte jogosságának ideológiai alapon való megkérdőjelezése. Szintén e diszkurzív háló következménye, hogy az *Állami áruház* alakstruktúrája két antagonisztikus csoportra bomlik: munkások *versus* „reakciók” (tehát a régi világ szimpatizánsai), akik között kompromisszum, békülés vagy a hagyományos operettben szokásos cinikus, a nézőkkel összekacsintó feloldás nem lehetséges. E szűzsét meghatározó kirekesztő ideológémák miatt a konfliktus is csak műfajidegen módon oldódhat meg, amennyiben a

happy end csak az ellenség legyőzésével és a boldog életből való kiiktatásával (feketézők letartóztatása), tehát a boldog élet hatókörének érdemesekre szűkítésével lehetséges. A kikerülhetetlennek mutatott választási, állásfoglalási kényszer nyomatékossítása a közönséget is a győztesek álláspontjának elfogadására kívánja ösztökélni. Mellékszál, de szintén a kor ideológémáira épít, az idegenellenesség, ami elsősorban „imperializmus-” és Amerika-ellenességet jelent: az operettben a reakció támadását, a felvásárlási lázat az Amerika Hangja rádió „dezinformációja” robbantja ki. E motívum azonban nem fejlődik tovább, a szereplők között csak egy külföldi mellékszereplő van, a főhős és szerelme által kinevetett francia lány. Szintén kortárs publicisztikai elem az eltérő politikai nézeteket valló rétegek kirekesztésének legitimálása, esetünkben a szűzsé ama sugallata, hogy a „reakcióval” szemben minden megengedett. Kortárs publicisztikából kölcsönzött elem a „megújított kereskedelmi etika” tematizálása is. Ezen ideológéma elemei: az állami áruház, mint a szocialista kereskedelem jelképe, a munkaverseny, az áruhalmozás, a feketezés. Az, hogy kinek, mit, hogyan lehet eladni, ki milyen árura jogosult – már 1945-től gyakori újságcikktema volt, egyfelől az áruhiány következtében, másfelől az egyre szélesebb körű államosítások igazolására. Az *Állami áruházban* az új kereskedelmi ethoszt a kommunista munkásigazgató képviseli, aki szerint az adásvétel kérdéseiben is a politikai szempontnak kell dominálni. Az „úri alvilágnak” a szemetet is el lehet adni, míg a munkásoknak csak jó minőségű árut szabad. (A „Minőséget a dolgozóknak!” a kortárs napisajtóban az állami áruházak unásig ismert reklámszlogenje volt.)

2.3.3. Az új tradíció vizuális toposzai

A darabot átszövik a kortárs (1952) magyar jelen döntően politikai töltetű vizuális attribútumai: az áruházi háttérben felbukkanó Rákosi- és Lenin-szobrok, munkaverseny-jel-szavak: az új világ – szereplők által nem reflektált, tehát immár – megkérdőjelezhetetlennek tekintett tartozékai. A szocialista realista esztétika imitativ logikájából következik a figurák attribútumainak (otthonuk képe, öltözködésük, modoruk) mechanikus megfeleltetése haladó vagy reakciós szűzsé-funkciójukkal. E sematikus okozatiság értelmében a pozitív hős munkás anyjával egyszobás lakásban lakik, rosszul szabott öltönyben jár, míg a korábbi polgári származású igazgató díszes otthonban él, s *Life* magazint olvas. E tautologikusan alkalmazott didaktikus elemek építik a „reakciós” szereplővilág kirekesztő elkülönítésére dolgozó üzenetet, e vizuális elemekkel mint argumentációkkal is legitimálva a pozitív hős kíméletlen küzdelmét a valódi ideológiai szimpátiák kikémlésére.

Felmerül azonban a kérdés, hogy minden, az azonosulás kiváltását célzó vizuális elem az új, kitalált hagyományba tartozik-e, pontosabban, hogy az új operett-konvenció látszólagos dominanciája ellenére a rendezés nem él-e a háború előtti korszakra való vizuális utalásokkal. Efféle, a kulturális emlékezetet aktivizáló „nosztalgia-gyánús látványoknak” tartjuk a budapesti panorámaképeket (9, 21, 22, 23, 39. jelenet) s a Duna-parti csónakház-jelenetet (5. jelenet). Eme, 1945 előtti tömegkultúra látványtárból kölcsönzött vizuális idézetek segítségével a rendező olyan polifon vizuális kontextust teremt, mely a kommunista ikonográfia megkérdőjelezhetetlen sajátosságait hordozza, de melybe – kulturális szigetekként, „nyomokként” – beépültek a „régiz világ,” s az ahhoz tartozó szórakoztatóipari hagyomány vizuális szimbolikájának ele-

mei is. E polifóniával a rendezés azt sugallja, hogy a radikális változás nem mindenben összeegyeztethetetlen a régi tradícióhoz fűződő emlékélménnyel, esetleg éppen annak legitím folytatója.

2.4. JÁTÉKELEMZÉS: ÁLLAMI ÁRUHÁZ

2.4.1. *Figura–színész viszony*

Mielőtt a játékstílust elemezve szólnánk a figura–színész viszony változatairól, utalnunk kell rá, hogy az *Állami áruház* szereposztása önmagában is imitativ, analogikus logikát követ, amennyiben a régi és a kitalált tradíciót reprezentáló figurák alakítóinak valós társadalmi státusza gyakran megegyezik szerepükével. A pozitív hőst, a munkás igazgatót Gábor Miklós (a Nemzeti Színház párttitkára, majd a Színház- és Filmművészeti Szövetség pártaktívájának titkára), sok kollégája által akkoriban gyűlölt, radikális kommunista színész játszotta. Az MDP Agitációs- és Propaganda Osztály dokumentumainak tanulmányozása után elmondhatjuk, a jelentősebb színészek közül az ötvenes évek elején ő működött legaktívabban a szovjet művészi modell, a radikális politikai célok hazai színházi közegbe való átültetéséért.² Fiala kádereként rendszerint maga írta és tartotta a Színház- és Filmművészeti Szövetség közgyűléseinek és pártaktíva-üléseinek beszámolóit, támadó hangnemben, nagytekintélyű színészeket megálázva, tőlük a szocialista realizmusnak való teljes behódolást követelve.³ A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1953. október 2-i bővített aktívavezetőségi ülésén, Sztálin halála, s az új kormányprogram meghirdetése után saját vezetőtársai állapítják meg, hogy Gábort a magyar színházi szakma gyűlöli.⁴ Az *Állami áruház* pozitív hősére, a státus- és szerep-megfeleltetés logikája alapján már korábban is osztottak

² A MOL MDP Agitációs és Propaganda Osztály 1950–1956 (M-KS-276-89) anyagai közt olvasható 1951. június 23-i, A Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség kommunista aktíváján elmondott beszámolójának szövege. (M-KS-276-89, 402. ő. e., 1–18. old.), 1951. szeptember 9-i titkári beszámolója a Színház- és Filmművészeti Szövetség közgyűléséről (M-KS-276-89, 396. ő. e.), 1951. október 23-i feljegyzése a Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciájának visszhangjáról. (M-KS-276-89, 396. ő. e., 289. o.), 1953. szeptember 19-i anyaga a Színház- és Filmművészeti Szövetség aktíva vezetőség vitájához (M-KS-276-89, 402. ő. e., 88–100. o.), 1953. október 2-i, előbbivel megegyező beszéde a Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség 1953. október 2-i bővített aktíva-vezetőségi ülésén (M-KS-276-89, 402. ő. e., 101–262 o.) és 1954. április 14-i feljegyzése (M-KS-276-89, 402. ő. e., 264. o.).

³ 1951. június 23-án a Művészeti Szövetségek Házában a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség kommunista aktívájának ülésén tartott beszámolójában Gábor nyíltan fenyegette a politikától távolságot tartani kívánó művészeket. „[...] elmaradásunk elsősorban világnézeti elmaradás. Szakmai eredményeink, filmjeink, előadásaink sikere elhomályosítja előttünk a politikai, elvi munka fontosságát. Bírálatainkban túlnyomó az öncélú, csak szakmai kérdéseket érintő szempont és legtöbb művésznkben él a bevallott vagy be nem vallott meggyőződés, hogy a »művészet minden, a politika csak azután jön, ha jön.« Nem él művészeinkben az a tudat, hogy művészetünk célja: kultúrforradalmunk, a békéért a szocializmusért vívott harc segítése. [...] Így aztán a szovjet művészetet színházainkban általánosságban elismerik ma már, de színházban és filmen egyaránt hol nyíltan, hol burkoltan keletkezik az úgynevezett »objektív« szemlélet, amit egyik párton kívüli művésznk így fejezett ki: »Én nézek jobbra is, meg balra is.« [...] De hol vannak e párton kívüliek, a vitákról? [...] Valljuk be őszintén, a párton kívüli művészek egy része kényelmes és igen előnyös helyzetnek tartja pártonkívülségét, csaknem büszkéik, és az egységfront jelszávaiban ők csaknem jogcímet éreznek a különállásra, a kivételes bánásmódra. Csak szűken szakmai kérdésekkel hajlandók foglalkozni és nem érzik a közös ügy közös felelősségét, sőt párttagjaink egy jó részét és gyakran éppen a legkiválóbbakat is magukhoz vonzzák.” (MDP Agit. Prop. O., 276. F. 89. cs. 402. ő. e., 1–18. o.).

⁴ Horvai István: „[...] a Szövetség aktíva vezetését a terület is a párttitkárral, a Gábor elvtárral azonosította... Mert utálják az emberek a szövetséget. Miért? Mert például a Gábor elvtárs török-ügyről való beszámolója óta az egész színházi terület gyűlöli a Gábort.

kiemelkedő kommunista figurákat: ő játszotta Fagyejev *Ifjú gárdájának* főhősét, Oleg Kosevoj (1949), a *Dohányon vette kapitány* című első, Magyarországon játszott szovjet operettbonvivánját (1949) s Sztálint Visnyevszkij *Felejtethetlen 1919* című darabjában (1952). Utóbbi alakításáért Kossuth-díjat kapott. Egyértelműen a korra jellemző szereposztási logikából következett tehát, hogy az *Állami áruház* filmváltozatában a munkásigazgató figuráját Gábor Miklós testesítette meg.

Hasonlóan imitatív logika alapján – hisz a szűzsé tétje tagadhatatlanul a középosztály maradékának a szocializmus ügyéhez kötése volt – játszották a komikus szerepeket (Dániel: Latabár Kálmán, Glauziusz: Felek Kamill, Boriska: Turay Ida) a háború előtti szórakoztatóipar sztárjai, akik személyükben illusztrálták eme alkalmazkodási dilemmát. Filmbeli szerepvállalásukkal s figurájukkal egyaránt hitet kellett tenniük a kitalált tradíció mellett.⁵ A munkásigazgató és a Dánielt játszó színész feltételezhető privát viszonyát illetően azonban érdemes megjegyezni, hogy Gábor színész-funkcionáriusként rendkívül élesen támadta Latabárt a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1953. február 28-án tartott tárgyalásán.⁶ Az ún. „török ügy” (utalást lásd a jegyzetben) következményeként több művész szereplését felfüggesztették, fizetésüket csökkentették, Latabár pedig nyilvános önkritikára kényszerült a Színház- és Filmművészeti Szövetség tagságának plénuma előtt.⁷

Horváth Ferenc: [...] Nem tudom, nem arról van itt szó, hogy Gábor elvtárs népszerűtlensége a rossz munkájából folyik, hanem abból, hogy azzal az igénnyel lépett fel Gábor elvtárs mindig kritikáiban, mintha a Szövetség egy magasan elismert művészi fórum volna, holott még nem volt az, és mintha Gábor elvtárs ennek a magas művészi fórumnak volna a megfellebbezhetetlen feje.

Szendró Ferenc: [...] És valóban a színház dolgozói között az a vélemény – és erről beszélni kell –, hogy színházi életünket egyes személyek vezetik, mégpedig kizárva a színházi élet dolgozóit, s ezek Gábor elvtárs, Szilágyi elvtársnő, Kende elvtárs és Rohonyi elvtársnő [...] Mégpedig pártunk Központi Vezetőségének a határozata olyan mély és olyan hatalmas fordulatot jelentett a színházaink belső életében, az őszinte kritika és önkritika kérdésében, a hibák feltárásában, hogy Gábor elvtárs ezekről a dolgokról nem tud. Nincsen tudomása erről. Én úgy gondolom, hogy mielőtt ezt a jelentését Gábor elvtárs elkészítette volna, jó lett volna, ha elment volna egy pár színházba és megnézte volna, hogy mi folyik ott, milyen élet van az egyes színházakban. (MDP Agit. Prop. O., 276. F. 89. cs. 402. ő. e.)

⁵ E szándékról, illetve megvalósulásáról tanúskodik az alábbi idézet egy a színházi változatról írott kritikából: „Tegyük hozzá: Latabár bizonyos értelemben sok hasonlóságot mutat ábrázolt hőisével. Évtizedekig volt mestere a színpadi humornak, valóban azok közé a ritka színészek zseni közé tartozik, akinek rendkívüli egyénisége mindig áttöri a szerep korlátait. Ez az áttörés azonban nem egyszer kalandozásba csapott át s a régi operett librettók hézagossá, mert élettelen hazug szerepei bizonyos fókig érthetővé is tették a színészi betoldásokat. És Latabárnak az utóbbi évek több hasonló példája után Barabás Tibor és Gábor Béla darabjában aratott egyértelműen nagy művészi sikere azt bizonyítja: ő is megjárta Dániel útját, egyre inkább tudatosodik benne, hogy a színház hajdani közönsége kicserélődött. Latabár belebújt Dániel bőrébe, nem Dániel bőréből húzta magára, s íme tapasztalhatja, hogy a nézőtéri vidámság semmivel sem lett kisebb s ő színészként is legnagyobb sikerét aratja.” (sz. n., „Három magyar színmű – három alakítása”, *Esti Budapest*, 1952. július 5.)

⁶ „Az Opera és az Operettszínház hatalmas művészi eredményeket ért el az utóbbi időben. Annál súlyosabb az, hogy az Operaház és az Operettszínház egyes művészeti és adminisztratív dolgozói művészi rangjukhoz, felelős beosztásukhoz, dolgozó népünk és kormányunk megbecsüléséhez méltatlanul, súlyosan elítélendő módon viselkedtek. Nem tartották, magukra nézve kötelezőnek azt az állampolgári magatartást, amely minden becsület, hazáját szerető emberre nézve kötelező, hogy »aki népemnek barátja, az az én barátom is, aki pedig népemnek ellensége, az az én ellenségem is«. Kivonták magukat ez alól éppen azok, akiknek példát kellett volna mutatniuk ezen a téren. Az Operaház tagjai – szám szerint 24-en – és az Operettszínház művészei közül Latabár Kálmán és Bródy Tamás karnagy részt vettek a török követség hivatalos képviselőjének teadélutánjain és szilveszter estélyén. [...] Ez a »rég jó barát«, »kedves ismerős«, hivatalos képviselője egy olyan kormánynak, mely népi demokráciánkkal, a Szovjetunióval és a népek békemozgalmával ellenségesen szembeáll. Hivatalos képviselője egy olyan kormánynak, amely a koreai mészárlásokon fegyveresen részt vesz. Ugyanakkor, amikor kormányunk kórházakat és orvosokat küld a koreai nép megsegítésére [...]” (Idézi GOBBI 1982, 75.)

⁷ „Kedves barátaim! Belátom, hogy súlyos hibát követtem el és helytelenül cselekedtem, de – és ezt nem azért mondom, hogy védjem magam – fogalmam sem volt arról, hogy ezzel ilyen komoly bajt okozok. Mindeneset-

Az *Állami áruház*ra általában is jellemző a szociológiai karakterű szereposztás: a színművészeti főiskolát az ötvenes évek elején végzett első generációs paraszt- és munkásszármazású színészek játsszák a szocializmus mellett kitartó, a feketézést elutasító munkásfigurákat, míg Dancs igazgató távolságtartó ironiával ábrázolt „úri-asszony” felesége a harmincas-negyvenes évek dívája, Mezei Mária, aki a színpadi figurájához tapadó képzetek, s a korra jellemző imitativ logika következtében politikai támadások keresztútjében élt az ötvenes években. A szubrett szerepét (Boriska) a filmváltozatban a harmincas-negyvenes évek népszerű, gazdag, dédelgetett naiva sztárja, Turay Ida játszotta. Őt 1945-ben nem igazolta a háború alatti viselkedést minősítő bizottság, majd a Népbíróóság örökre el akarta tiltani a színészi pályától.⁸ Végül egy évig nem szerepelhetett. Turay 1957-ben elhagyta Magyarországot és 18 évig külföldön élt.

Az *Állami áruház* filmváltozatában tehát a színészek „civil” osztályhelyezete nagyban determinálta szerepük társadalmi típusát. Ez az eljárás a realizmus valóságűséget növelő funkciója mellett – a sztárok esetében – didaktikus célú is: Latabár, Turay és Felek sarkallják az általuk is reprezentált középrétegeket az *Állami áruház*ban javasolt radikális politikai állásfoglalás elfogadására, követésére.

2.4.2. Játékstílus

A hagyományos komikus stílus megnyilvánulásai:

+ hagyományos komikus játéknyelv	Előfordul	– kisajátított hagyományos komikus játéknyelv	Előfordulás
D+	5 jelenet	D-	6 jelenet
		G-	1 jelenet
		K-	1 jelenet

(D: Dániel; G: Glauziusz; K: Klinkó)

Miként a fenti, a mellékletben részletezett adatokat összefoglaló táblázat is mutatja, az *Állami áruház*ban a hagyományos komikus játékmód lényegében csak egy szereplő, Dániel játékában jelentkezik markánsan. Dániel humoros verbális- és gesztus akciói a 39 jelenetből 11-ben érhetők tetten. Elhelyezkedésüket két dolog jellemzi. Megfigyelhető egyfelől egy a politikai problémákat (harc a selejt, a reakció, a feketézés stb. ellen) taglaló szűzsét időnkénti komikus jelenetekkel oldani kívánó szerzői (írói, rendezői) törekvés. Erre utal, hogy Dániel hagyományos komikus jelenetei a szűzsét egyenletes rendszerességgel törik meg (1., 4., 5., 6., 9., 15., 18., 22., 28., 32., 34. jelenet). A néző elváráshorizontjának bizonyos fokú figyelembe vétele valószínűsíthető ama fokozatos-

re sokat tanultam ebből az esetből és ígérem, hogy ezután jobban fogok vigyázni. Éljen engem momentán akármilyen súlyos vád is, én szeretem ezt az országot, szeretem hazámat és becsülettel akarom szolgálni.” *Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség 1953. február 28-án tartott tárgyalásának jegyzőkönyve*, Budapest, Színház és Filmművészeti Szövetség 1953, 15. o.

⁸ Az indoklás ez volt: „[...] a fasiszta német megszállás után és a nyilas hatalomvételt követően is reakciós magatartást tanúsított, ezért nem igazoljuk, és illetékes szerveknek javasoljuk, nevezettet örökre tiltsák el a színház-művészet gyakorlásától.” (PÁRKÁNY 1989, 134.)

ságban, hogy az 1., 4., 5., 6. jelenet még „klasszikus”, öncélú hagyományos komikus akciónak minősíthető, míg az utánuk következők már kisajátított hagyományos komikus megnyilvánulások, melyek a sztárhoz fűződő nosztalgia-szimpatia tőkére épített, humorba oltott didaktikus marxista deklarációkként határozhatók meg (a melléklet *Állami áruház* táblázatában ezeket „D–” jellel jelöltük). Ezek szüzsébeli funkciója kettős: egyfelől a kispolgári figura tipikus „fejlődésének” (kommunista ideológia melletti elköteleződésének) demonstrálása, másrészt a pozitív hős törekvéseivel való nézői azonosulás segítése azáltal, hogy e komikus gesztusok is a pozitív hőseivel megegyező ideológiai célokat támogatnak.

A hagyományos komikus játékmód elemeit közelebbről vizsgálva megállapítható, hogy Dániel alkalmaz „interjú technikát” (a komikusnak „feladnak” egy kérdést, amire ő poénal válaszol), „bemondásokat” (verbális poénokat), valamint egy stilizált komikus gesztusnyelvet (úszás, hegymászás). Hiányzik azonban az operettre jellemző komikus tánc. Dániel alakítása stílusterést is szenved, mikor a feketézésen felháborodva a 31. jelenetben durván rángatja a „reakcióval” összejátszó eladót. Játéka itt már nem stilizált, hanem az új konvenciót demonstráló szocialista realista.

Más tónusú a kisajátítás Feleky Kamill esetében. Ő Glauziust, az öreg könyvelőt játssza, akinek szentimentális, az unokája számára megnyíló álomszép jövőt megénekítő dala az operett slágere lesz. Az eredetileg táncos, sőt artista képzettségű, korábban döntően hagyományos (táncos)komikusként sikert arató Feleky itt nem alkalmazhatja bravúrtechnikája egyetlen elemét sem, a rendezés csak „bejáratott” közönségkapcsolatára tart igényt. Tüntetően tradícióváltó realista játékaival, s figurájának a pozitív hőshöz való lelkes csatlakozásával ő is az operetten belül fokozatosan kiépülő antagonisztikus logikát erősíti. Ahogy Dániel-Latabár a kereskedő kispolgár típusát jeleníti meg a szocialista realista kánon szerint konstruált szüzsében, úgy Feleky-Glauziusz az értelmiségi szakember tipikus megtestesítője, akinek szaktudására – amennyiben elfogadja az új hierarchiát, s az azt legitimáló ideológiát – az új hatalomnak is szüksége lesz. Ez új modellben ugyanis a bonviván nemcsak a primadonna kegyeit nyeri el, hanem az operettvilág legmagasabb hatalmi pozícióját is. A hagyományos komikusok által megszemélyesített típusok behódolása a pozitív hős előtt is e mobilitás jogosságát van hivatva dramaturgiailag igazolni.

Az *Állami áruház* többi szereplője osztályhelyzetét illusztráló, nem pszichológiai realista, hanem mechanikus logikájú (társadalmi osztályhoz tartozás által determinált öltözködés, viselkedés, gesztusok) szocialista realista színjátszást művel. E stílusirányzat kánonját illusztrálja az is, hogy a munkásszereplők – mint egy kiválasztottakból álló szekta tagjai – lassú méltósággal közlekednek, megfellebbezhetetlen igazságuk tudatában patetikusan nyilvánítanak véleményt, szolidárisak egymással, megismerik egymást. A polgári szereplők – ugyanezen előfeltevés logikája alapján megszabott – rekvizitumai: elegáns ruha, jó lakás, régi világra utaló beszédfordulatok, alattomos alkalmazkodás az új rendhez. A polgári szereplők (Dancs és áruhalmozó ismerősei) a játék és rendezés eszközeivel egyaránt elidegenítettek, szerepük nem oldódik táncal, dallal, csak rajtuk lehet/kell nevetni, velük nem.

2.4.3. Atipikus generációs sémák

Az 1930-1940-es évek sztárjai stílus- és imázs-kisajátításának van egy, az operett generációs szerkezetére ható következménye, melynek következtében az *Állami áruház* eltér a hagyományos operett-konvenciótól. Míg az utóbbiban a komikus és a szubrett általában a primadonna és a bonviván kortársa, az *Állami áruházban* az átnevelendő kispolgári tábor képviselői: a komikus és szerelme (Dániel és Boriska) lényegesen idősebbek a pozitív hősnél és jövődöbelijénél. E valószínűleg kényszer szülte helyzetből azonban egy – nem tudni mennyire szándékolt – politikai üzenet is épül, melynek értelmében a fiatal kommunista nemzedék a szűzsé tanúsága szerint is jogosan veszi át az irányító szerepet a több tapasztalattal rendelkező középkorúaktól.

2.5. RENDEZÉS

2.5.1. A jelenetek rendezői hangolása

Régi tradíció	Jelenetek aránya	Kitalált tradíció	Jelenetek aránya
		Ideotextuális	29/39
Autotextuális	6/39 jelenet		
Intertextuális	4/39 jelenet		

Az *Állami áruházban*, ahogy azt a melléklet táblázatában részletesen is dokumentáltuk, a jelenetek többségét a történeteket a „valóság” illusztrációjaként, tükrözéseként interpretáló „ideotextuális” rendezői hangolás jellemzi. Az összesen 39 jelenetből 29 a kortárs aktuálpolitikai ideologémák, s az ajánlott létstratégiák igazságának repetitív és tautologikus illusztrálására szolgál, a kor valóságos eseményeiből, publicisztikai témáiból, reklámszövegeiből merít, s azokat ironia nélkül, egy mechanikus tükrözéselmélet logikája szerint a szűzsébe applikálja. Hogy meggyőződhesünk arról: a mellékletbeli táblázatban rögzített diszkurzív és tematikus elemek mennyire aktuálpolitikai színezetűek voltak, elég, ha végiglapozzuk a korabeli napilapokat. Cikkek sokaságát találjuk az állami áruházakról⁹ (az olcsó, uniformizált tömegcikkek forgalmazói, egyben az új típusú kereskedelem szimbólumai), a selejt elleni kampányokról, a reakció-sok, a feketézők, a kulákok elleni perekről, ítéletekről, sőt kivégzésekről vagy – hogy egy vidámabb korabeli toposzt idézzünk – a dolgozók munkahelyi sportjáról. Az *Állami áruházat* színházban vagy moziban szemlélő néző tehát a hétköznapijait amúgy is betöltő tautologikus diskurzus-tömeget láthatta viszont dramaturgiai elrendezésben. S miként az újságcikkekben és beszédekben, a fikcióban, az *Állami áruházban* is győ-

⁹ – go. – ő, „Reggel 9-től este 10-ig áll a vásár. Hogyan dolgoznak az Állami áruházak?” *Szabad Szó*, nov. 15, 1948.; sz. n., „Mit vehetsz, mennyiért? Olcsó női ruha és kabát az Állami áruházaknál.”, *Szabad Nép*, dec. 16, 1948.; sz. n., „Karácsonyi forgalom a csepeli állami áruházban”, *Szabad nép*, dec. 17, 1948.; sz. n., „Gondolj arra, hogy más is jó kabátot szeretne venni... Népművelő munkával a selejt ellen”, *Esti Budapest*, június 11, 1952.; sz. n., „A Verseny állami áruház kezdeményezésére a jobb ruhaellátás érdekében”, *Esti Budapest*, június 13, 1952.

zött a munkásosztály, vereséget szenvedett a „reakció”, nőtt a termelés, s egyre több dolgozó fogadta el megkérdőjelezhetetlen realitásként a „szép új világot.”

Az *Állami áruházban* a 6 „autotextuális” (a kortárs külvilág politikai ideológiájára expliciten nem utaló) jelenet (10., 17., 18., 19., 21., 32.) döntően a kortárs kritika által is vérszegénynek minősített szerelmi szálhoz kötődik. Az operett műfaji hagyományára és az 1945 előtti magyar operett nyelv toposzaira – jelen esetben impliciten – utaló négy „intertextuális” jelenet (5., 9., 22., 23.) a *Meseáruház* című Szilágyi–Eisemann operett-hez és a háború előtti operett idióma Budapest-toposzához kapcsolódik elsősorban. Az intertextuális jelenetek – a hagyományos komikus jelenetekéhez hasonló – egyenletes elhelyezése a szűzsében szintén a szórakoztató funkció fenntartásának szándékára utal: erre a jelek szerint a szerzőgárda és a rendező egyaránt ügyelt.

2.5.2. A szöveg és a rendezés viszonya

A forgatókönyv sokat kihagy a színpadi változat túlírt és konfliktusokkal teletűzdelt szövegéből. A rendezés ezenkívül nem explicit vizuális és intertextuális elemekkel (Budapest-motívum, a színpadi változatban nem szereplő csónakházi jelenet) is enyhít a szöveg és szűzsé agitatív radikalizmusán. Tehát nem a hagyományos komikus játékmód dominanciáját, a pesti operett-hagyományban meghatározó viccelődést, vagy a bonviván–primadonna románc romantikáját használja a közönség megnyerésére, hanem a két háború közti tömegkultúra látványtárához kötődő vizuális elemekkel igyekszik némileg alkalmazkodni a nézők elváráshorizontjához, a radikális üzenet befogadását segítő.

2.5.3. A rendezés-fabula olvasata

A rendezés expliciten nem kérdőjelezi meg, illetve nem ironizálja a szűzsé műfajidegen konfliktusait, az élesedő osztályharc tematizálását, az operettvilág elkomorulásának elkerülhetetlenségét. A harmincas években már filmek sorát forgató és a háború előtti bulvárhagyományt jól ismerő, de a kommunista hatalom mellett elkötelezett Gertler, aki a Színház- és Filmművészeti Szövetség vezetőségének is tagja volt, vizuális eszközökkel azért tompítani igyekezett a szűzsé radikalizmusát. A zárójelenet kivételével semleges háttérként szerepeltette például a személyi kultusz időszakának kötelező rekvizitumait: a politikai transzparenszeket, a „párt és a nép vezéreinek” portréit. Ezek az aktuálpolitikai elemek csak a záró, jutalomosztási jelenetben válnak hangsúlyossá.

Bár a színházi változatból sokat kihagytak, de az intrika alapirányán nem változtattak (a pozitív hős konfliktusokat provokál, s útja az áruház igazgatói pozícióig polgári elődjével való, élesedő konfrontációin keresztül vezet). A rendezés mindazonáltal nem a reakció bűnhődését hangsúlyozza (a feketézők letartóztatását nem látjuk), inkább a kor preferált ideológémiája, az „új, boldog élet” képét igyekezett megalkotni, például a Duna-parti csónakház jelenettel, ami hemzseg a *Meseáruház*ból, egy 1936-ban bemutatott operettből kölcsönzött idézetektől. E kortársak és az utókor által sem reflektált intertextus mellett a rendezés másik gyakran alkalmazott eszköze a „budapesti nagyvárosi image” tömegkultúrában kialakult vizuális paneljeinek kölcsönzése a dalok s a szerelmi jelenetek háttér-illusztrációjaként.

2.5.4. Identifikáció/distancia

Az *Állami áruházban* a színésznek a szereppel való azonosulását nem vizsgáljuk, csak a nézőnek a figurákkal s az interkulturális produktum egészével való feltételezett identifikációját, pontosabban azokat a vektorokat, mechanizmusokat, melyek a művön belül eme azonosulást erősítő értékrendszer felé mutatnak. A pozitív hős radikalizálódó törekvéséhez igazodó szűzsé elsősorban a Kocsissal való közösségvállalást kívánja elősegíteni, analógnak tételezve a szereplők s a nézők pozitív hőssel való admiratív azonosulásának kiépülését. E folyamatot akként modellálja, hogy az elitváltással irányító pozícióba kerülő pozitív hős megkérdőjelezhetetlen vezető szerepét az operett munkásfigurái mellett fokozatosan elfogadják a kispolgárságot megjelenítő szereplők is (Glauziusz, a könyvelő és Dániel, a régi világbeli mestereladó). A rendezés – az osztályharc erősödésének az intrikában való nyomatékosításával – az egyént kizárólag osztályreprezentánsnak tekintve kívánja a nézőt is Kocsis mellé állítani, fokozatosan erősítve a Dancstól és környezetétől, az „úri alvilágtól” való elidegenítés motívumait. Ezen analógia alapján a nézőnek – akárcsak a pozitív hős kereskedelmi szakértelmében kezdetben kételkedő Dánielnek, s a Kocsis kompromisszumképtelensége miatt háborgó Ilonkának – fokozatosan tudatosítania kellene, hogy mindenben Kocsisnak van igaza.

A szocialista realizmus retorikáján és kódrendszerén kívül maradván, a régi operett-tradícióból szemlélve azonban nem könnyű az azonosulás Kocsis bonviván-igazgató figurájával. Operettes tulajdonságai (elegancia, női nézőkre ható vonzerő, lefegyverző kedvesség) híján, az csak az ellenség „bűneit” (áruhalmozás, feketézés) leleplező szűzsé szál segítségével épülhetne ki. A rendőrségi akciónak kellene utólag hitelesíteni Kocsis „reakcióso”k” iránt tanúsított agresszivitását, gyanakvását. A pozitív hős egyes figurákkal szembeni viselkedése önmagában is mechanikus következetességgel jelzi az adott szereplő osztályhelyzetét, ami végeredményben az azonosulás vagy az elidegenítés kiépülésének alapja lesz. Az antagonisztikus osztályok elkülönülése az operett végére teljes lesz, s a „boldog nyár Budapesten” ígérete már csak a „jó oldalon” állókra vonatkozik.

A komikussal (Dániel) való azonosulás jellege a mű folyamán változik. A rendezés kezdetben „csak” az ironikus azonosulás kódjait építi ki. A produkció fejlődésalapú logikája szerint ugyanis admiratív identifikációra csak a feketézést felháborodottan leleplező, a kulákokra és reakcióso”kra ócskaságokat rászó, Kocsis harcostársává váló, s végül a kommunista hatalmi jelvényektől körülölelve boldogságát hangoztató Dániel tarthat igényt. Kérdés, hogy a befogadók mennyiben azonosultak az egyre kevésbé mulatságos, vicceit a hatalom oldalán elsütőgető maszkkal.

2.5.5. Elváráshorizont

Az *Állami áruház* nézőinek elvárás-horizontját 1952-ben kettősség jellemezte. A bemutató helyszínéhez, a Fővárosi Operettszínházhoz kapcsolódó több évtizedes szórakoztatóipari tradíció, néhány egykori sztár (Latabár, Felek, illetve a filmváltozatban Turay) fellépése a bulvárkódokra irányuló elvárást erősíthette. De a közönségnek ekkorra tisztába kellett jönnie a szocialista realizmus „poétikájával” is, hisz a redukált színházi, irodalmi és filmválaszték, illetve a kritika 1949-től ezt a politiko-esztétikai

kánont sulykolta. Utóbbinak operettbeli működését is meg tapasztalhatták már a nézők a Fővárosi Operettszínház bemutatóin (*Aranycsillag; Palotaszálló; Boci, boci, tarka*). E kettős elvárást, s az *Állami áruház* viszonylagos sikerét mérlegelve megállapítható, hogy a filmváltozat már nem kizárólag a nézői elváráshorizont opponálását, mondhatni provokálását célozta, inkább az új és a régi hagyományelemek új – ideológiai – cél érdekében való együttes működtetésének lehetőségeit kutatta. A rendezés a régi hagyományból kölcsönzött, nem nyomatékositott vizuális elemek beiktatásával tompította a kirekesztő szűzsé radikalizmusát. A csónakházi-, a kirándulás- s egyes szerelmi jelenetek hangolásával pedig némiképp még alkalmazkodott is a régi operetten kondicionálódott elváráshorizonthoz. Latabár és Turay poénjai, a komikus úszóverseny gegje, a vidám csónakházi zeneszámok – a produkció kultúrpolitikai kontextusát figyelembe véve – a régi hagyománynak tett engedményként értékelhetők. Különösen, ha az idősebb generációba tartozó néző vissza tudta idézni az intertextuális hivatkozás tárgyát, a Vígszínház vendéjátékaként a Fővárosi Operettszínházban 1936. április 25-én bemutatott Bársony Rózsit, Békássy Istvánt, Gombaszögi Ellát és Kabos Gyulát felvonultató *Meseáruházat*. Bár az operett csak ötven előadást ért meg, nem volt tehát igazi bombasiker, de így is reklám- és háttérriportok sora kísérte a kor legolvasottabb színházi újságjában, a *Színházi Élet*ben.¹⁰ Eme tömegkultúrabeli emlékpoteenciál révén még az a néző is tarthatta „valahonnan ismerősnek” az *Állami áruház* néhány motívumát, aki nem látta a Szabolcs Ernő által rendezett produkciót, a pesti színházi ipar eme átlagos termékét. Keleti László személyében közös szereplője is volt a figura-, szűzsé- és motívum-párhuzamok sorában bővelkedő két produkciónak: a *Meseáruházban* egy eladót játszott, az *Állami áruház* színházi változatában Dancs igazgatót, filmváltozatában pedig egy reakciót.

A történet elejére helyezett csónakházi jelenet keltette nosztalgia után azonban a Kocsis és Dancs közt elmélyülő konfliktus már egyértelműen kommunista ideológimákra épül (erősödő osztályharc, a feketézés és az imperialista „dezinformáció” elleni harc, a munkásosztály vezető szerepe). A rendezés innentől kevésbé alkalmazkodik a szórakoztatóipari hagyományon „nevelkedett” elváráshorizonthoz. Csak a primadonna és bonviván érzelmes kettőse (23. jelenet), a komikus és a szubrett intermezója (22. jelenet), tehát csak a két „privát”, házasság felé mutató jelenet idézi a hagyományos operettdramaturgiát.

2.5.6. Kommunikáció

A kommunikáció alkotók és nézők között – a magas nézettség tanúsága szerint – hatékonyan működött. Ezt értékelve ugyanakkor nem szabad feledni, hogy a bemutató idején még nem volt televízió, a nyugati filmbehozatalt szigorúan korlátozták, a hazai filmtermést pedig ideológiai, didaktikus szempontok előtérbe állítása jellemezte. Az *Állami áruház* relatív engedményei (háború előtti sztárok szerepeltetése, egyes szórakoztatóipari toposzok nem explicit felidézése) önmagukban nézettségnövelő tényezők lehettek. A szigorú cenzúra világában e „rehabilitált” elemek politikai üzenetet is

¹⁰ Faragó Baba „Bársony Rózsit, a Meseáruház igazgatónője helyszíni szemlén”, *Színházi Élet*, 1936, március 15–21. p. 54.; Békeffy István „Noé Bárkája a színházban”, *Színházi élet*, 1936, április, 19–25. p. 13–16.; (k. gy.) „Áruházi kisasszonyok küldöttsége a Meseáruház primadonnájánál”, *Színházi élet*, 1936, április 28 – május 4.

közvetítettek: a régi hagyománnyal való korlátozott folytonosság elismerésének esetleges hajlandóságát jelezték. Befogadói oldalról a pozitív fogadtatás oka lehetett az is, hogy a nézők a tematikus műfajváltozatokon belül még a humoros variánsokat tolerálták leginkább.

2.5.7. A rendezés koherenciája vagy inkoherenciája

A hagyományos és az új elemek megoszlását rögzítő táblázat adatai alapján a rendezés stíláriis koherenciájára vonatkozóan az állapítható meg, hogy a filmváltozat három, nem egyenlő intenzitással érvényesülő cselekményszál között egyensúlyoz. Egyfelől adott az új, kitalált hagyomány dramaturgiája szerint megszerkesztett politikai bűntett (áruhalmozás, feketézés, a rejtőzködő reakció dezinformációja) aktuálpolitikai szála, másfelől az ennek alárendelt szerelmi szál a munkás áruház-igazgató és kedvese között. Harmadrészt, nem explicit utalásokkal átszővi a filmet a régi tradíció is, egy harmincas évekbeli, ugyancsak áruházban játszódó operett tematikus és motívum idézetei révén. A rendezés egységességének kérdése e három szál vonatkozásában úgy merül fel, hogy a markánsan különböző kultúrákból (marxista ideológia által meghatározott, közösségi emberképpel rendelkező, osztályszempontú utópia *versus* kapitalista szemléletű és szervezetszerű, individuális, közönségkapcsolatra építő szórakoztatóipar) származó elemek milyen logika szerint működnek egymás mellett vagy egymás ellenében, illetve miként kapcsolódnak össze. Kérdés továbbá: az előadás- és a filmváltozat közönségsikerét mennyiben segítette elő, hogy a kitalált tradíció kizárólagos érvényességét hirdető korban a rendezés néhány ponton – intertextuális utalások révén – felidézte a hivatalos és szakmai diskurzusban megbélyegzett szórakoztatóipari hagyományt. Megválaszolandó az is, hogy a Budapest-image érzelmi közösséget indukáló felhasználása segíti vagy gyengíti a döntően ideológiai konfliktust, s hogy a szórakoztatóiparból átmentett sztárszereplők mennyiben képesek semlegesíteni a letartóztatott ellenség példáján megfogalmazott, nézőnek is szóló fenyegetést.

2.5.8. Kulturális típus

Az *Állami áruházban* a régi és a kitalált tradíció elemeinek együtthatási módjáról, Kirsten Hastrup sémája alapján először is az állapítható meg, hogy a kétféle eszköztár jórészt jelenetek szerint elkülönülve, „kulturális szigetekként” funkcionál. A hagyományos komikusi játékmód és a szerelmi szál régi hagyományra jellemző elemei időnként eredeti, időnként kisajátított formában bukkannak fel. Funkciójuk az intrika primer didaxisának oldására korlátozódik.

Néhány jelenet mutatja ugyan a „kulturális pluralizmus” jellegzetességeit, de azzal, hogy a rendezés a hagyományos komikus játékelemek hatáspotenciálját, eszköztárát drasztikusan redukálta, a humort pedig egyes szereplőcsoportok kigúnyolására (tehát ugyancsak kisajátítva) alkalmazta, nem tette lehetővé, hogy a két tradíció elemei a szóban forgó jelenetben egyenlő idő- és térkeretben, a pluralista modellre jellemző versenyben „küzdhessenek” a néző kegyeiért. A rendező csak a film végén, a jutalmazás-jelenetben tett kísérletet arra, hogy a két hagyományt az elkülönülés helyett a kapcsolat formájában működtesse. A film a kor didaktikus igényeinek megfelelően

többször is lezárul (az osztályharc, majd a szerelmi konfliktus szintjén), a tanulságok pedig verbálisan is megfogalmazódnak. A jutalmazási jelenetben kísérlet történik a lezárásra a két tradíció szálai tekintetében is.

Az intrika azzal zárul, hogy a szocializmus életerejét bizonyító, áruval telt autók jelennek meg az Állami áruházban. Az áruhiányt és pénzügyi válságot jósló reakciós törekvések kudarca visszamenőlegesen is igazolni hivatott a pozitív hős kérelhetetlenségét, kompromisszumképtelenségét a régi világ képviselőivel szemben. Didaktikusan a mű az áruházi dolgozók jutalomosztásának képével zárul. A minisztérium képviselője köszönetet mond a reakció támadásának visszaveréséért. Kiemelt jutalomban részesíti a két, szocializmus – pontosabban a munkásigazgató, és az újfajta kereskedelmi etika – mellett elköteleződő polgári figurát, az értelmiségi Glauziust és a kispolgár kereskedő Dánielt. E jelenetben nyomatékosodnak először a korszak politikai jelképei (vezetők arcképei, zászlók, a kommunizmus győzelmét hirdető jelmondatok), s az e vizuális háttér előtt megjelenő Latabár segítségével kísérli meg a rendezés „összebekíteni” a két hagyományt. Dániel (akit a háború előtti korszak gazdag, elismert komikusa, a régi tradíció reprezentánsa személyesít meg) megjutalmazása után az emelvényen csokornyakkendősen (polgári attribútum) mondja ki zászlók, jelszavak (a kitalált tradíció vizuális elemei) gyűréjében: „Én most olyan boldog vagyok”. A boldogság hangoztatásának, illetve megérzékítésének követelménye jellegzetes szocialista realista toposz volt, a boldogság motívum az *Állami áruházban* is számtalanszor felbukkant, elsősorban a dalokban („Egy boldog nyár Budapest”, Glauzius dala unokája boldog jövőjéről). E zárójelenet tehát egyfajta pluralizmust céloz meg, üzenete, hogy a régi tradíció, amit Dániel-Latabár személyében, játéktípusában, társadalmi közegében is megtestesít, csak akkor maradhat fenn, ha betagozódik az újba, elfogadja annak mindent körülölelő, meghatározó voltát.

Kocsis igazgató és Ilonka kibékülése, Ilonka bocsánatkérése – hogy kételkedni mert a pozitív hős mindenhatóságában – már csak ismétli, variálja a korábbi zárások üzenetét.

Összefoglalva: az *Állami áruházban* a hagyományos komikusi megnyilvánulásokat – a pozitív hős törekvésének hatására – felváltják a kisajátított hagyományos komikusi megnyilvánulások, melyek már nem „öncélúan” mulattatók. Funkciójuk, hogy a Budapest image-ra való utalásokkal együtt színesítsék az „új, boldog élet” képét. A kitalált hagyomány értelmében átkódolt „boldogság” reprezentációja annak ellenére nem jön létre, hogy a 38. jelenetben a rendezés hangsúlyosan egyesíti, s egymásra vonatkoztatja a két hagyomány elemeit. Ezek problémátlan kontaktusát, s a kitalált tradíció keretében való összeolvadását sugallni kívánó jelenetben Dániel önként, boldogan vállalja az új világ szolgálatát. A rendezés olyan kulturális pluralizmus modellálását célozza, melyben a két kultúra versenyéből az új kerül ki győztesen, a régi világot csak jelentéktelen formai elemek (csokornyakkendő) képviselik. A régi hagyomány explicit (játék) és implicit (Budapest-toposz felhasználása, háború előtti operett idézetek) elemei nem befolyásolják a szélső kitalált hagyomány vezérelte teleologikus mozgását, funkciójuk pusztán dekoratív, a régi hagyománnyal való álfolytonosságot jelző. Az *Állami áruházban* a régi hagyomány elemei – a rendezés erőfeszítései ellenére, a kitalált hagyomány megnyilvánulásainak jelentés-meghatározó dominanciája folytán – kulturális szigetekként elkülönültek maradnak.

3. SZERZŐI FUNKCIÓ, KULTURÁLIS TÍPUS ÉS A KÉT HAGYOMÁNY

Egy produkció sorsát eldöntő teátrális hatékonyság megközelítéséhez a „szerzőség” kérdését, valamint a felhasznált intertextusok problémáját is érdemes felvetni. „Szerzősége” azt értjük, miként oszlott meg a produkció jelentésteremtő ereje a librettó-írói, a szocialista korszakban megnövekedő szerepű rendezői, és a színészi funkció között. E pozíciók szélső értékei a szocialista operettre vonatkozóan leginkább oppozíciók sorában adhatók meg, de az egyes előadások mindig e szélsőségek között helyezkednek el.

Intertextuson azokat a librettóban felhasznált, játékkal, rendezői eszközökkel reflektált, megidézett politikai, publicisztikai vagy más műalkotásokból származó szövegeket értjük, melyeket a produkció beépít jelentésrendszerébe. Ezek vizsgálata azért elkerülhetetlen, mert a szocialista realista operett esetében két kulturális mezőből származó elemek összeillesztési kísérletéről van szó, s az interpretáció során nem árt tudatosítani: a felbukkanó intertextusok melyik hagyományt képviselik, s milyen értelmezést kapnak a játékokban és a rendezésben.

A szerzői funkciót meghatározó oppozíciók szélső értékeihez visszatérve: a librettó-író esetében a hagyományos operett pólus egy individuum elvű, kapitalista, színházipari mentalitást jelöl (a szövegkönyv itt bevált geg- és szűzsé-sablonokra épül), míg az ellentétes egy internacionalista, közösségelvű ázsiai modell szocialista realista esztétikában megfogalmazódó kánonját. A szöveg célja az utóbbi esetben a társadalmi utópia didaktikus ábrázolása. A librettó szintjén felállítható egy másik oppozíciós pár is, nevezetesen: a „tömegkultúra mező” (Bourdieu) szolgálatát felvállaló, annak logikája szerinti alkotói mentalitás, szemben egy a baloldali értékrendet képviselő, kísérleti színházi alkotói attitűddel, mely a zenés színházi műfajokat, többek közt az operettet, elitkultúrabeli szerepre kívánja alkalmassá tenni. Utóbbi demonstratívan lemond az „automatikus, olcsó” sikert biztosító a gegekről és szűzsé-patronokról, a librettót, a zenét és a játéktílust egyaránt modernizálva az előadást a valóságfeltárás és -kritika eszközévé kívánja tenni.

A rendezés szintjén a régi tradícióban egy – a sztárhoz képest alárendelt helyzetű, a műfaji konvenció fenntartását szolgáló – „játékimesteri” kisegítő funkció áll szemben a kitalált hagyományban egy, az előadás minden elemébe ideológiai üzenetet kódoló rendezői színházi modellel. Itt is hangsúlyos a tömegkultúra-elit kultúra oppozíciós pár. A régi hagyományban a bulvárszínház törvényeihez alkalmazkodó profi szakember-rendező a nem véleményezett nézői igények hatékony kiszolgálása törekszik, míg az elitkultúrában a rendező átveszi az uralmat a színpadi jelentésteremtés koordinálása felett. Szerepe elsődleges a színészhöz és a szövegéhez képest: az előadás lényegében az ő világról való víziójának megérzékítésére szolgál.

A színészi funkció a magyar bulvár operettre jellemző, általunk hagyományos komikusnak nevezett, intenzív közönségkapcsolatra épülő stilizált játéktípus és a szocialista realista operett-játszásban célként megfogalmazott imitatív, a szociális gesztust felmutatására koncentrálnó szerepfelfogás között ingadozhat. A tömeg- és elitkultúra oppozíciója e szférában a humor funkciójának, eszközeinek és kiterjedtségének eltérő megítélésében nyilvánul meg. A tömegkultúra mezőben a színész a szórakoztatáshoz – mint alapcélhoz – minden (verbális és gesztus) eszközt igénybe vesz és vehet, amíg produkcióját a néző pozitívan fogadja. Az elitkultúra pólus a szocialista realista játék-

mód, a társadalomkritikai attitűd, a lélektani hitelesség, a pátosz és a didaxis igényével jellemezhető.

Zárásként azt vizsgáljuk, hogy a librettóírói funkciót mennyiben determinálta a szerzők kulturális kontextusa, s hogy az általuk alkalmazott intertextusok miként befolyásolták a produkciók teátrális hatásképességét. Ezt követően – szintén a felvázolt oppozíciós párok segítségével – arra keresünk választ, hogy a vizsgált operett tágabban értelmezett szerzői pozíciója miként oszlott meg a librettóíró-zeneszerzői, a rendezői és a színészi funkció között.

3.1. A SZERZŐI FUNKCIÓ AZ ÁLLAMI ÁRUHÁZBAN

Az *Állami áruház* szerzőgárdájának tagjai – a zeneszerző: Kerekes János, valamint a három író: Barabás Tibor, Gádor Béla és Darvas Szilárd – döntően a kitalált hagyomány reprezentánsai voltak. Kerekes János (1913–), aki Weiner Leó, majd a berlini Hochschule für Musik növendéke volt, 1936 óta dolgozott az Operaházban, 1946-tól karmesterként. Operetteket, daljátékokat csak a szocialista korszakban kezdett komponálni. (*Állami áruház* /1951/, *Kard és szerelem* /1957/, *Majlandi tornyok* /1962/, *Hófehérke és a hét óriás* /1964/). Film-operettje (*Déryné* /1951/) is jellegzetes szocialista realista alkotás. Színpadi művei mára kikoptak a repertoárból. Barabás Tibor (1911–1984), az *Állami áruház* ötletadó írója a szocialista realista esztétika és ideológia szószólója, operettre vonatkozóan pedig a kitalált hagyomány képviselője volt. 1945 előtt nem működött az operett-, illetve színházi iparban. A *Népszavában*, az *Újságban*, a *Szép Szóban* jelentek meg írásai. Részt vett a munkásmozgalomban, 1941–1945 között kényszermunka-táborba vitték. A baloldali politikai küzdelmekhez való csatlakozását üldöztetésével és a Horthy Magyarország iránti ellenszenvével indokolta¹¹ *Egy címíró emlékiratai* című, 1961-ben megjelent könyvében. Barabás 1945-től 1949-ig a Magyar Írók Szövetségének főtktára volt, az ötvenes években publikált novellái és riportjai a szocialista realista kánon illusztrációjául szolgálhatnak. Ezek diszkurzív technikái, tematikus elemei szinte változatlan intertextusként kerültek át az *Állami áruház* librettójába. *Győzelmes évek* című, 1952-ben megjelent publicisztikagyűjteménye a kor himnikus hangnemében költött ál-riportokat tartalmaz. A riportalányok névvel szerepelnek, hogy létezésük valóságossága is hitelesítse a szájukba adott Rákosi- és Sztálin-dicséreteket, s elrejtse megnyilatkozásaik prekonstruált jellegét. Politikai és művészi diskurzus korabeli egylénységűségére utal, hogy a riportkötet – szocialista realista esztétikai kánon szerint konstruált – pozitív hős galériájában az *Állami áruház* raktári munkásból igazgatóvá lett hőséhez megtévesztésig hasonló mobilítási pályát bejáró figurák találhatók. Az alábbi részletek rávilágítanak néhány, az *Állami áruház* librettójában is feltűnő kortárs publicisztikai toposz pretextus-jellegére, s ily módon publicisztikai és művészi diskurzus analógiájára. Jellegzetes pozitív hős például Barabás riportkötetében a fiatal pártaktivista, Kenyeres István, aki – miután a vonat levágta a lábát – egy szovjet katonától kapott műlábat és Polevoj *Egy igaz ember* című könyvéből nyert életerőt.

¹¹ „Öt éve kerültem a munkásmozgalomba. Hogyan? Miért? [...] A család üldöztetése, árvaságom, inaskodásaim, a hamis márciusi ünnepek, a hazug tankönyvek és a lellem növekvő szomjúsága jóra és igazra vezettek el az első népgyűlésre. [...] A kommunisták, akiket rágalmaztak, a megtámadott igazság hősei lettek a szememben [...] A tiltott könyvek egy új világba vezettek, amelyben világosan látszott a történelem értelme és a kavargó küzdelmek vastörvénye.” (BARABÁS 1961, 224.)

Pozitív hős a *Szeretet* című riport hősnője, a Rákosinak kenyeret vivő Papp Albertné. Monológja a személyi kultusz dramaturgiáját, a Rákosival való találkozásnak tulajdonított misztikus jelentőséget példázza.¹² Ab ovo pozitív hősök a katonák (*Gábor Áron unokái*), akiknek példaképei – természetesen – a népet vezető politikusok.¹³ *Pioker elvtárs*, a valóban létező sztahanovista élmunkás – osztályhelyzetéből fakadó pozitív hős – szájába adott Rákosi- és Sztálin-magasztalások ugyancsak a személyi kultusz retorikájának példái.¹⁴ A *Sztálinvárosi emberekben* gyermekek gyakorolják eme üdv-történeti beszédmodot, pontosabban a nekik tulajdonított naiv csodálat révén Barabás végre fesztelenül formálhatja és variálhatja a kultuszretorika elemeit.¹⁵ Fenti írásaiban a fikció és a dokumentarista riport határai összecsúsznak, a korban egyaránt alapkövetelményként jelentkező himnikusság és valószínűség igényének kielégítése céljából. A *nyertes* című Barabás-riport különösen érdekes témánk szempontjából, amennyiben helyszíne – ezúttal publicisztikai feldolgozásban – az 1949-től cikktémaként gyakran felbukkanó állami áruház: a nem haszonelvű közösségi kereskedelem, az olcsó tömegáru és az új kereskedelmi morál szocialista modellje. Nem kizárható hogy Barabás e riportja szolgált az *Állami áruház* ötletének forrásául. Az alábbi idézetben, mely a tervkölcsonjegyzés, az államnak az amúgy sem magas fizetésből történő „önkéntes” visszaadás „boldogságát” ábrázolja, a szerző olyan tematikus motívumokat vonultat fel a pesti áruházi életből, melyek szerepelnek majd az operettben is, mint pl. a munkáskáder kiemelése, karrierje, ünnepség a feldíszített áruházi kultúrteremben, a munkahelyi kollektíva, a közösségi lét élményei.¹⁶ E pretextuskészlet fon-

¹² „Meglátom majd Rákosi elvtársat? Azt, aki vezet minket, aki mindünk kezét fogja? [...] Az én emlémben úgy maradt meg Rákosi elvtárs képe, amint éppen biztat, és rám mosolyog. Nem felejttem el a jóságát, mert úgy nézett énrám, ahogy apa szokott arra a leányára, akit igazán kedvel, mert jó dolgos és igazlelkű [...]” (BARABÁS 1952, 11–13.)

¹³ „[...] Ki az eszményképéd? – kérdezem. – Ki az, akihez méltó akarsz lenni? – magyarázom a kérdést. – Sztálin elvtárs – feleli öntudattal. – Minden vágyam, hogy egyszer megláthassam Őt és a Szovjetuniót.” (BARABÁS 1952, 28.)

¹⁴ „Én ezért nem is tudom pontosan, hogy milyenek voltak a régi korok nagy emberei. De Rákosi elvtárral többször beszélhettem, láttam őt és hallottam beszédeit. És úgy érzem, hogy másoknál jobban megértem a mi népünk iránt való nagy szeretetét. Az a közvetlenség, egyszerűség és jóság... Hogy mindenkiel egyformán beszél, üzemlátogatáskor vagy fogadáson. Így csak az beszélhet, aki igazán a nép fia.” (BARABÁS 1952, 48.)
„Pontban tízet ütött a Kreml toronyórája, amikor tőlünk alig tizenöt méterre megjelent Sztálin elvtárs. Bólintott, mosolygott felénk és mindkét kezével üdvözlötletet intett a külföldi elvtársaknak... Kakukné sírt, én meg olyan erővel akartam élni kiáltani, mint még soha, de alig jött ki hang a torkomon. Csak álltam és néztem Sztálin elvtársat. Eget rázó éljén harsant fel, amikor megjelent a mauzóleum emelvényén. Ilyen éljén még sosem hallottam.” (BARABÁS 1952, 48.)

¹⁵ „Sztálin elvtársnak sok mindent köszönhetünk, mert Sztálin elvtárs küldte a Vörös Hadsereget, hogy szabaddísz fel bennünket a tőkések kezei alól. De hogyha Sztálin elvtárs nem lett volna, és nem küldte volna értünk a Vörös Hadsereget, akkor még mindig a fasiszták uralma alatt, a nyomorúságban élnénk. [...] Rákosi elvtárs minden dolgozó édesapja. Mindig bátran válaszol ellenségeinek. Nem ijed meg semmitől. Ezért a nyílt szavaiért és bátor kitartásáért sokszor bebörtönözték. Ez a kitartó erő lelkesít most minden népet, minden tanult. Bármilyen küzdelmek árán is, harcba megyünk érte, mert érezzük és tudjuk jóságát, amit velünk tett. Neki köszönhetjük, hogy most mi úttörők tanulhatunk, szüleink dolgozhatnak és legfőképpen azt, hogy ilyen gyönyörű szép Sztálinvárosunk épül.” (BARABÁS 1952, 73.)

¹⁶ „Ujj Béláné a nevem... Én tizenegy esztendeje dolgozom a Magyar Dívatcsarnokban... Én most ennek a nagy állami áruháznak kereskedelmi ellenőre vagyok. Az államosítás után nemsokára elkerültem a konyháról. A párt rám tekintett, szemináriumokat hallgattam, később hathetes bentlakásos pártiskolát. Sokat hallottam, többet látkam, mint eddig és megnyílt előttünk az élet széles útja. [...] Esztendővel ezelőtt, amikor a tervkölcsonnt kibocsátották, elarusító voltam a női fehérneműosztályon. Új osztályunk volt. A hároméves terv keretében nyitottuk meg. Sándor Tiborné népnévelő röpgyűlésen ismerteti a felhívást... Sándorné halkan beszélt, negyven embernek nem szónokolhatott. Egyszerűen elmondotta a párt, a kormány kérését. Én az első pillanatban nem tudtam felmérni a dolgot. Csak arra gondoltam, hogyha a párt, az ország kér, akkor nekünk, akik annyit kaptunk már tőlük, adnunk kell, adni habozás nélkül. [...] Emlékezem: az új kultúrtermünkben történt a tervkölcsonköt-

tos összetevője még az *Állami áruházban* is központi helyen álló boldogságmotívum,¹⁷ a kor és a szerző kedvelt ideológiája. Összegzőként elmondhatjuk, hogy az *Állami áruház* szerzője, a később is termékeny, főleg zenészetrajtjokat publikáló író az ötvenes években az „operett frontra” irányítva egyértelműen a kitalált hagyomány kimunkálásán dolgozott, azt a szocialista realista törekvést képviselte, mely a többi irodalmi és színházi műfajhoz hasonlóan az operettet is át akarta kódolni, agitációs eszközzé kívánta alakítani. Mikor a transzferált hagyomány eredeti radikális változatának meggyökeresztése kudarcot vallott, Barabás elhagyta az operett frontot.

Az *Állami áruház* librettójának másik szerzője, Gádor Béla (1906–1961) akár izgalmas átmenetet is képezhet a két hagyomány között. E bizonytalan fogalmazás oka, hogy Gádor 1945 előtt banktisztviselőként dolgozott, a háború előtti „színházi-ipari termelésben” nem vett részt, s háború után publikált humoreszkjeinek agresszív agitatív tónusa is a kitalált hagyomány harcosaként mutatja. Ugyanakkor visszaemlékezésében Kellér Dezső felfedi (KELLÉR 1971, 160), hogy Gádor (Guttmann) Béla valójában Görög (Guttmann) Lászlónak, a pesti bulvárhagyományt reprezentáló sikeres, a háború előtt Kellér partnereként is dolgozó librettóírónak volt a testvére. Görög László még 1945 előtt az USA-ba emigrált s Hollywoodban írt forgatókönyveket. Gádor Bélának a régi tradíció hatásmechanizmusával kapcsolatos esetleges ismeretei akkor nyerhetnek különös jelentőséget, ha azt a kérdést firtatjuk, mikor és kinek az intenciójára került az *Állami áruház* librettójába sok figura és szituáció intertextus egy 1936-os Szilágyi–Eisemann operettből, a *Meseáruház*ból, illetve kinek a kezdeményezésére emelkedett át a filmváltozatba az előbbi operettből az intertextusokban bővelkedő csónakházi jelenet. Erről egyelőre nem rendelkezünk információkkal. Művei alapján Gádor egyértelműen a kitalált tradíció mellett elkötelezett, „humorral harcoló” szerző, aki ezzel kapcsolatos álláspontját meg is fogalmazza 1949-ben megjelent *Ne vess jobban!* című kötete előszavában.¹⁸ Gádor 1947-től a *Ludas Matyi* című vicclap munkatársaként, majd 1953–1956 között főszerkesztőjeként – humoreszkjei tanúsága szerint – később is kitartott eme öncélú humort elutasító s agitatív humort preferáló felfogás mellett, melytől nem állt távol a változó aktuálpolitikai igények kiszolgálása sem. Még 1955-ben, tehát már a totális diktatúrát, s annak politikai-esztétikai kánonát némileg enyhítő korszakban megjelent *Nehéz szatírárt írni* című kötetében is –*Túl az Óperencián* fejezetcím alatt – kilenc kifejezetten durva Amerika-ellenes „humoreszk” található, melyekből kiderül: az amerikai szenátorok nem akarnak békét („Mr. Peam igazat mond”), az üzletember háborúért imádkozik („Önagysága újságot olvas”), az amerikai tulajdonképpen „gépember” („A gépember”), aki ki akarja irtani a világot, az amerikai rendőrkapitány a lincselés híve („Lincs”), az átlagos amerikai családban („Eszményi családi élet”) az egyik fiú

vények kiosztása, ünnepélyes keretek között. Amikor a színpadról, a vörössel leterített virágos asztal mögül végignézem a fénytől ragyogó termen, a dús dekoráción, a vörös drapériákon, azt gondoltam, no a dekorációs osztály kitett magáért. De most nem harmincan voltunk, hanem ötszázan. Liftes, segéd, takarító, csomagoló, pénztáros, az igazgató elvtárs – mindenki itt volt. [...] Ez a mi kölcsönünk épít, terem, védi a békét, javítja a sorsunkat. A párt, mint mindig, most is beváltotta a szavát. Amikor én a saját kötvényeimet megkaptam, valami melegséget éreztem. Boldog voltam. Amit a párt ígért, valósággá válik.” (BARABÁS 1952, 83.)

¹⁷ „Én nem vagyok festészeti szakértő. Sztálin elvtárs arckifejezésén látom a boldogságot. Boldog, mert jól tehetett a néppel.” (BARABÁS 1952, 93.)

¹⁸ „A humorista a maga eszközeivel szintén változtatni akar a világon. A neveltető, könnyed olvasmány mögött meghúzódik ez a szándék. Harcol, küzd, bírál és leleplez a maga módján. És hogy miért harcol, és mit leleplez le, itt mutatkozik meg az igazi értéke. [...] Az a humor, amely nem önmagáért van, nem l'art pour l'art humor, nem összevissza vagdalkozik, hanem egy cél érdekében harcol. A világ szabad népeinek nagy célja, a szocializmus érdekében.” (GÁDOR 1949, 5.)

elmebeteg diplomata, a másik kéjgyilkos, a lány három részegen fetreng vőlegényével. Gádor humoreszkjei nélkülözik a humor megbocsátó és ambivalens mozzanatait, tulajdonképpen politikai üzenetek közvetítésére íródnak. Ha az aktuálpolitikai helyzet azt kívánja, a humorista saját korábbi gyakorlatán, a központilag meghatározott tématervek szerint szerkesztett művek szállításán is ironizál (*Témaüzlet*).¹⁹ Gádor Béla tehát, annak ellenére, hogy testvére révén belülről ismerhette a szórakoztatóipari hagyomány sikerreceptjeit, s hogy egyelőre dokumentumokkal nem igazolhatóan, de kezdeményezője lehetett a *Meseáruház*ból származó intertextusok nem reflektált kisajátításának az *Állami áruház*ban, alapvetően a kitalált hagyomány képviselője volt.

Az *Állami áruház* dalszövegeinek írója, Darvas Szilárd (1909–1961), aki eredetileg nyomdász volt, szintén nem tartozott a régi hagyomány markáns vagy sikeres képviselői közé. A háború előtt publikált a *Korunkban*, a *Szép szóban*, a *Magyar Csillagban*. Színházi tevékenysége abban merült ki, hogy az 1920-1930-as években vidám színdarabokat jelentetett meg a Rákospalotán kiadott *A mi színházunk* sorozatban. 1945 után ő is az új humorszemlélet meghonosítását szolgálta: volt konferanszié, dolgozott a *Ludas Matyi* című viccújságnál. Dalszövegei, operett átdolgozásai s kötetei (*Ugyanaz viccben* /1950/, *Tréfás kalauz* /1955/, *Nevetni is lehet* /1959/, *Bizisten nem kötekedem* /1961/) a szocialista jelen problémáit tematizálták, demonstratívan nem kapcsolódtak a háború előtti humor- és mentalitás hagyományhoz.

Már a librettisták relatíve nagy száma (három) is jelzi, hogy az *Állami áruház* színházi- és filmváltozatának elkészítése idején a szövegnek, a kimondásnak nagy fontosságot tulajdonítottak. A kommunista diktatúra és a szocialista realizmus nyelvhez-szöveghez való viszonyát Kulcsár Szabó Ernő az irodalomra vonatkozóan egyszerre jellemezte vak bizalomként és állandó félelemként (KULCSÁR SZABÓ 1994, 17–18).

„Mert a nyelvi kijelentéshez, de a nyelvhez magához is kezdettől fogva igen ellentmondásos volt a pártdoktrína viszonya: minthogy – alapjaiban tisztázatlanul – egyszerre tekintette a nyelvet abszolútnak és viszonylagosnak, eszköznek és önértéknek, csak úgy vélte korlátozni a művészet és a társadalom közti nyelvi-esztétikai kommunikációt, ha felszámolja annak elvi többértelműségét. Az irodalompolitika mintegy három évtizeden keresztül úgy próbálta meg gyakorlatra váltani ezt az esztétikai képtelenséget, hogy a műalkotás jeleit a vágyképszerű »valóságra« vonatkozó kijelentések rendszerének tekintette: valójában tehát egy nem létező realitás jelölés-kényszerében számolta fel azok többértelműségét. Adminisztratív eszközökkel olyan »valóságtükröző« irodalmat kényszerített így ki, melynek nem volt más hivatása, mint kommunista üdvörténetet kreálni a társadalmi és szellemi nyomorúságból. A nyelvhez, mint általában a realista esztétikáknak, annyiban problémátlan volt a viszonya, hogy nem kételkedett a szó jelentésreveláló funkciójában. Annyiban viszont teljességgel megoldatlan, hogy még ezzel az eszközjellegűen használt nyelvvel szemben sem érezhette magát biztonságban, mert a »magasabb diskurzus« törvényesítése sem tette lehetővé a nyelv uralmi kisajátítását.”

¹⁹ „[...] Ugyanis rájöttem – folytatta Garfunkel könyörtelenül, hogy az írók folyton írnak és nem érnek rá az életet tanulmányozni. Én ellenben nem tudok írni, de szünet nélkül az életet tanulmányozom, és majd szállítom a témát nekik. Rengeteg témám van. Témaüzletet nyitok. A padlótól a plafonig lesznek a fiókok, mindegyikre rá lesz írva, mi van ebben. »Ingadozó középparaszt belép. Ára 20 ft.« »Ingadozó középparaszt nem lép be. Ára 5 ft.« »Konzervatív értelmiségi komplexbrigád alakít. 30 ft.« »Maszeklány és v. b. titkár szerelme 50 ft.« »Selejtgártó megterése 10 ft.« [...] – Külön helyiséget rendezek be az operett témáknak. Lesz eszteregályos operett, marós és gyalus operett, útkaparó operett. [...]” (GÁDOR 1955)

Az operett szinkron jelentésteremtő eszközökben való gazdagsága elvileg nem zárja ki azonban, hogy akár a fenti követelményrendszerhez maximálisan alkalmazkodó librettistagárda esetén, a produkció jelentése – a szöveg szándékolt egyértelműsége ellenére – a rendezői, illetve színészi munka által árnyalódjon. Megtörtént-e ez az *Állami áruház* esetében? A filmváltozat rendezője, Gertler Viktor (1901–1969) előéletében elvileg nem volt kizárt a régi hagyomány inspiráló hatása, hisz vidéki színészként kezdte pályáját, majd 1927-től 1933-ig Németországban vágó, zeneszerző, helyettes produkcióvezető volt az UFÁ-nál. Innen Bécsbe, Londonba ment. 1933–1948 között már nyolc filmet forgatott. 1945 után saját filmiskolája volt Budapesten. 1948–1954 között azonban már a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára s a Hunnia filmgyár igazgatója volt, a rendszer híve és támogatottja. Elfogadottságát mutatja, hogy halála évéig szinte minden évben forgathatott egy államilag finanszírozott filmet (*Díszmagyar* /1949/, *Én és a nagyapám* /1954/, *Gázolás* /1955/, *Dollárpapa* /1958/, *Felfelé a lejtőn*, *Vörös tinta* /1959/, *A Noszty fiú este Tóth Marival* /1960/, *Az aranyember* /1962/, *Egy ember, aki nincs* /1963/, *Özvegymennyasszonyok* /1964/, *És akkor a pasas* /1966/, *Az utolsó kör* /1968/).

Gertler *Állami áruház*hoz fűződő viszonyáról keveset sikerült kiderítenünk. Zsugán István, „Egy rendező életútja. Beszélgetés Gertler Viktorral” (ZSUGÁN 1966) című interjújában Gertler a filmoperettet nem sorolja legjobbnak tartott munkái közé, csak annak Szovjetunióbeli sikerére utal („De értek kellemes meglepetések is. Például az *Állami áruház* Szovjetunióbeli sikere” (i. m. 11)). Csak a forgatókönyv alakulását nyomon követő levéltári kutatások adhatnak majd választ arra, mennyiben vonatkoztathatók az *Állami áruház*ra az interjú azon mondatai, melyek az írói és a rendezői pozíció időnként diszharmóniájára utalnak: „Nem mindig sikerült megtalálnom azt az írópartnert sem, aki veli kedvemre való „kamaramuzsikát” játszhattam volna: olykor disszonánsan szólt a „muzsikálásunk” (uo.).

Az elemzésben arra a következtetésre jutottunk, hogy Gertler rendezői törekvései nem opponálják nyíltan a kitalált tradíciót átültetni igyekvő domináns írói attitűdöt, ehelyett csak egyes – a régi hagyományhoz kötődő – vizuális elemek utalnak a rendezés kompromisszumosabb jellegére. A rendezői pozíció az *Állami áruház*ban tehát nem vált szerzőivé, nem hozott létre önálló, a radikális agitációt folyamatosan kommentáló jelsorokat, pozíciója alárendelt maradt.

A „szerzői” pozíciót vizsgálva feltétlenül utalni kell arra, hogy az *Állami áruház*ban van egy rejtőzködő szerző is. Hisz a darab egész alakstruktúrájában, a humoros figurák jellemzésében és szövegében, egyes pesti helyszínekre való utalásokban, s koncentráltan a csónakházi jelenetben nyilvánuló Szilágyi Lászlónak, a harmincas évek népszerű librettistájának, a *Meseáruház* (zeneszerző: Eisemann Mihály volt) szövegírójának intertextusok sorában megnyilvánuló hatása. E régi tradícióból titkon kölcsönzött elemeket egyetlen kritika konstatálja óvatosan és kritikusan: Goda Gábor, a *Színház és filmművészet*ben,²⁰ az intertextus forrását meg sem nevezve. Egyelőre nem

²⁰ „De – hogy csak egyet ragadjunk ki – a strandfürdő ábrázolása egyáltalán nem nyújtja a mai élet valóságos képét. Arról nem beszélek, hogy a strandfürdőn semmi olyan lényeges nem történik, ami az egész jelenetet indokolná, hacsak nem az a kétségtelenül mulatságos jelenet, ahogyan Dániel kartárs legyőzi »gyorsúszásban« vetélytársát. [...] Ez a kép, éppen úgy, mint a teljesen élettelen rendezői elképzelés a tetőtérason – a sokféle új ábrázolását régi, avitt formákkal kísérli megoldani. Arra is gondoltam, hogy talán azért vitte fel Gertler Viktor a szereplők nagy részét a háztetőre, hogy onnan kilátás nyíljon a mi szép Budapestünkre. [...] Ez a film abban is próbál újat teremteni s vagy tízszer bemutatja Budapestet, de sajnos mindig csak ugyanarról a

tudható, hogy az írógárda egyik tagja (legvalószínűbben Gádor Béla), vagy a rendező emelte-e be ezeket az idézeteket a filmbe. Azonban e rejtőzködő szerzői funkció is csak bűvópatakként működött, a rendezés általában csak a humoros mozzanatoknál aktivizálta.

A színészi játék (hagyományos komikum *versus* szocialista realizmus) megoszlását már elemeztük, megállapítva a hagyományos komikus játékmód redukált terrénumát. A szocialista realista stílusban játszó munkásfigurák dominanciája mellett a döntően kisajátított hagyományos komikusi gesztusokkal a szűzsé egyes pontjain jelentkező Dániel/Latabár figura sem vált tehát szerzőivé.

Összességében megállapítható, hogy az *Állami áruház* szerzőségét a régi operett-hagyománytól való elszakadást demonstráló írói attitűd határozta meg. Ennek radikális politikai üzenetét csak óvatosan színezte a rejtőzködő szerzőtől átvett intertextusok sora, a pesti tömegkultúra nosztalgia toposzait kölcsönző vizuális idézetsor, s az időnként feltűnő hagyományos komikusi játékmód. Az *Állami áruház* szerzőségét tehát – az oppozíciók mindhárom szintjén – a „kitalált tradíció” dominanciája határozta meg.

helyről, ugyanoda irányítva a felvevőgép lencséjét. [...] Helyes tehát a világnak megmutatni a Lánchidat és a többiekét, amelyeket mi nem azért mutogatunk filmen, amiért a régi filmek is mutogatták, hanem azért, mert a fasiszták pusztították el és mi építettük fel őket újra.” (GODA 1953, 82–85.)

Melléklet

TÁBLÁZAT

	Régi tradíció Játékelemek ¹	Régi tradíció A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Kitalált tradíció Diszkurzív temati- kus elemek, intrika elemei	Kitalált tradíció Rendezés
1. jel.	D ²⁺ : a komikus szabályt tör		A hatalom irányít és büntet Szerelmi szál (K ³ , I ⁴) indulása	Ideotextuális D: ironikus identifi- káció
2. jel.			Pozitív hős nép- szerűsége	Ideotextuális K ⁵ : admiratív identi- fikáció
3. jel.			Pozitív hős gyakor- lati munkát választ Munkáskáder (K) és polgári igazgató (Dancs) ellentéte nem manifesztálódik	Ideotextuális Dancs: distancia
4. jel.	D+ (poén, gesz- tus komikum) és Klinkó riva- lizálása B ⁶ -ért. Eladási verseny. Szubrett-komi- kus szerelmi szál	D: ironikus iden- tifikáció	Minőség, olcsó ár. (Állami áruház rek- lámszöveg) Pozitív hős (K) kri- tizálja a vevőn való takarékoskodást. Bonviván és prima- donna konfliktus	Ideotextuális
5. jel.	D+: poén, geg, gesztus humor, komikus úszó- verseny, B+	Intertextuális Csónakházi jelenet: allúziók a <i>Meseáruház</i> c. operettből. Dal: admiratív identifikáció	Közösségi sport K és I közötti szere- lem fejlődése	Üdülön vörös csillag
6. jel.	D+: geg: komi- kus önkritika		Munkaverseny	Ideotextuális Politikus szobra az áruházban
7. jel.			K a polgári igazgató- val való szembenál- lásra biztatja a mun- kásokat	Ideotextuális Kommunista jelké- pek (Lenin, Sztálin képei, jelszavak az áruházban)
8. jel.			Osztályharc élese- dése Dancs támadása a pozitív hős ellen	Ideotextuális K köpenyén vörös csillag Dancs: distancia

	Régi tradíció Játékelemek ¹	Régi tradíció A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Kitalált tradíció Diszkurzív temati- kus elemek, intrika elemei	Kitalált tradíció Rendezés
9. jel.	D-: paródia, geg Klinkó ellen	Intertextuális. Város, fény, sze- relem, Buda- pest, boldogság azonosítása Szerelmi duó	Közösségi kulturá- lis aktivitás Pozitív hős és sze- relme a kultúr cso- portban énekel	
10. jel.		Autotextuális		
11. jel.			Harc a protekció ellen Dancs és K közti osztálykonfliktus élesedése	Ideotextuális Dancs: distancia Minisztérium képvi- selője iránt: együtt érző identifikáció
12. jel.			Központi irányítás A pozitív hős sorsá- ról a minisztérium dönt	Ideotextuális Az áruház csoma- golópapírján vörös csillag. A pozitív hős puritán lakása
13. jel.			Elitcsere A pozitív hőst kine- vezik igazgatónak	Ideotextuális
14. jel.			K nem áll bosszút egykori főnökén, de az K bukására szá- mit	Ideotextuális K szobájában Sztá- lin kép. Dancs: distancia
15. jel.	D-: bundael- adási támadás a vevő ellen		Minőséget a dolgo- zóknak! (Állami áruház rek- lámszöveg) A pozitív hős átne- veli a régi szakem- bert	Ideotextuális D: ironikus identifi- káció K: együtt érző Identifikáció Irodában politikusok arcképei
16. jel.			Új nemzedéki és új szövetségi politika. Pozitív hős igényli a szakember segít- ségét	Ideotextuális D, G ⁷ : együtt érző identifikáció Irodában politikusok képei
17. jel.		Autotextuális K, I: szerelmi konfliktus		
18. jel.	G: telefonbe- szélgetése uno- kájával (poén)	Autotextuális		
19. jel.		Autotextuális K, I szerelmi konfliktus K elkészik a ran- devúról		

	Régi tradíció Játékelemek ¹	Régi tradíció A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Kitalált tradíció Diszkurzív temati- kus elemek, intrika elemei	Kitalált tradíció Rendezés
20. jel.			Az ifjúság boldog jövője G altató dala	Ideotextuális G: együtt érző iden- tifikáció
21. jel.		Autotextuális Szerelmi fél- reértés tisztá- zódása, Pest motívum (Mar- gitsziget)	Külföldivel szem- beni távolságtar- tás	Gyermek a kommu- nista ifjúsági szerve- zet egyenruhájában
22. jel.	Kirándulás D+: geg, komikus leánykérés, gesztus komi- kum	Intertextuális Budai hegy, kirándulás, lát- kép		
23. jel.		Intertextuális Kocsis és Ilonka dala Buda- pestről (látkép, Duna-part)	Új élet, boldogság és Budapest azo- nosítása: Budapest motívum kisajátítása	Felszabadulás- szo- bor a háttérben
24. jel.			Külföldi (amerikai) rémhírtérjesztés Reakciós igazgató lelepleződése	Ideotextuális Reakciós igazgató „polgári” attribú- mai: <i>Life</i> magazin, elegáns lakás, házi- kabát
25. jel.			Munkás és reakciós szereplőcsoportok elkülönülése: a reak- cióások bedőlnek a rémhírnek	Ideotextuális
26. jel.			Feketézés A reakcióások felvá- sárolnak	Ideotextuális
27. jel.			K megingathatat- lan hite a kommuniz- musban Pozitív hős ver- sus Dancs: osztály- konfliktus kiélező- dése	Ideotextuális Munkások: admiratív identifikáció Reakcióások: dis- tancia
28. jel.	D-: eladási bra- vúrok, poénok a „reakció ellen”		Eladási konfliktus, mint osztályharc Pozitív hős meg- győzi a munkásokat	Ideotextuális
29. jel.			I újabb konfliktusa K-val. G kiáll K mellett	Ideotextuális A műhely falán ter- melési jelszavak és vörös csillag

	Régi tradíció Játékelemek ¹	Régi tradíció A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Kitalált tradíció Diszkurzív temati- kus elemek, intrika elemei	Kitalált tradíció Rendezés
30. jel.			Régi és új közötti választás elkerülhe- tetlensége Dancs másodszor is feljeleníti K-t	Ideotextuális
31. jel.			Reakció, feketezés, protekció össze- kapcsolása a rend- szer elleni szervez- kedéssel D demonstratívan kiáll a pozitív hős által képviselt eszme mellett, leleplezi a feketézőt	Ideotextuális Reakciós és haladó társadalmi csoportok elkülönülése: D és G a munkások között
32. jel.	D-: komikus eladói teljesít- mény a kulák ellen	Autotextuális		
33. jel.			A szocialista ter- melés ereje Pozitív hős hűsége kifizetődik: haladók győznek, reakciósok vesztenek, új áru érkezik	Ideotextuális Katartikus identifi- káció K, D és G szovjet típusú csókja
34. jel.	D-: poén a reak- ciós hisztéria ellen		A mondanivaló ver- bális kifejtése	Ideotextuális
35. jel.			Dancs és a reakció elkerülhetetlen vere- sége és büntetése	Ideotextuális
36. jel.			A hatalom megjutal- mazza a neki hűsé- geseket	Ideotextuális Zász- lók, szobrok: a sze- mélyi kultusz tárgyai explicit, kiemelt hely- zetben
37. jel.			Áruhalmozás mint büntény A hatalom kiiktatja a „reakciósokat”: a „feketézők” letartóz- tatása	Ideotextuális

	Régi tradíció Játékelemek ¹	Régi tradíció A rendezés intertextuális, nem explicit elemei	Kitalált tradíció Diszkurzív temati- kus elemek, intrika elemei	Kitalált tradíció Rendezés
38. jel	D-	A csokornyak- kendős Dániel a kommunista jel- képek háttéré- ben: „Én most olyan boldog vagyok”	Kispolgárság és munkásság össze- fogása. D jutalmazása . Dániel boldogsá- gát deklarálja az új hatalmi jelképek gyűrűjében	Ideotextuális
39. jel.		Intertextuális „Igaz boldogság, ami vár itt rád”. <i>Happy end</i> és esti panoráma	Kultúrműsor Pozitív hős igazgató együtt énekel mun- kásaival, megbocsát ideológiailag meg- tévedt szerelmének, ha az elfogadja ide- ológiai álláspontját	Ideotextuális. Háttérben dekoráció

JEGYZETEK

¹ Jelek: „+” hagyományos komikus játéknelv ; „-” kisajátított hagyományos komikus játéknelv.

² Dániel

³ Kocsis

⁴ Ilonka

⁵ Kocsis

⁶ Boriska

⁷ Glauziusz

FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL)

Magyar Dolgozók Pártja

M-KS-276-89 Agitációs és Propaganda Osztály (1950–1956)

KEREKES János, BARABÁS Tibor, GÁDOR Béla, DARVAS Szilárd, *Állami áruház* (1952) MOKÉP Rt. (VHS PAL).

Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én. Színházművészeti írárok.

Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség. Budapest (1955).

Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1953. február 28-án tartott tárgyalásának jegyzőkönyve. Budapest, Színház és Filmművészeti Szövetség (1953).

TÁRNOK János 1978. *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai. 1948–1976*, A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Mokép, Budapest.

TARÓDI-NAGY Béla (szerk.) 1962. *Színpad és közönség. Magyar színházi adatok. I–II.* Művelődéstani könyvtár, Színháztudományi Intézet.

IRODALOM

- BARABÁS Tibor 1952. *Győzelmes évek*. Budapest: Népszava.
- BARABÁS Tibor 1956. *Új krónika. Riportok, arcképek, tárcák*. Budapest: Katonai Kiadó.
- BARABÁS Tibor 1961. *Egy címíró emlékiratai*. Budapest: Magvető.
- DE MARINIS, Marco 1994. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La Casa Usher.
- GÁDOR Béla 1949. *Ne vess jobban!* Budapest: Athenaeum.
- GÁDOR Béla 1955. *Nehéz szatírát írni*. Budapest: Magvető.
- GOBBI Hilda 1982. *Közben*. Budapest: Szépirodalmi.
- GODA Gábor 1953. „Állami áruház”. *Színház és filmművészet*, IV. évf. 2., 82–85, 195.
- HELTAI Gyöngyi 2000. „Totó és Latyi komikuma: színház antropológiai modell”. *Tabula*, 3/1, 89–114.
- HOBBSAWM, Eric – RANGER, Terence (eds.) 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÁRPÁTI György 1988. Csákányi László. Budapest: Ország-Világ.
- KELLÉR Dezső 1971 *Kortársak és sorstársak*, Budapest :Szépirodalmi Könyvkiadó
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1994. *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*. Budapest: Balassi.
- MIHÁLYI Gábor 1984. *A Kaposvár-jelenség*. Budapest: Műsák Közművelődési Kiadó.
- MOLNÁR GÁL Péter 1982. *A Latabárok. Egy színészdinasztia a magyar színháztörténetben*. Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda.
- PAVIS, Patrice 1996. *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse théâtre, cinéma*. Paris: Éditions Nathan.
- PÁRKÁNY László (szerk.) 1989. *Turay Ida egyes szám első személyben*. Budapest: Editorg.
- RÁTONYI Róbert 1984. *Operett II*. Budapest: Zeneműkiadó.
- ÜBERSFELD, nne 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Éditions du Seuil.
- ÜBERSFELD, Anne 1996. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Paris: Belin.
- ZSUGÁN István 1966. „Egy rendező életútja. Beszélgetés Gertler Viktorral”. *Filmkultúra*, 6.



Császárfürdő, 1900-as évek