

HERMANN ZOLTÁN

BŰN(TUDAT) ÉS OPERETT

Émile Zola *Nana* című regényének első fejezete egy fikatív, nem létező operett, *A szőke Vénusz (La blonde Vénus)* bemutatójáról számol be, a nézők és a kritikusok érkezéséről, az előadás lefolyásáról, a tartózkodó udvariasság tomboló sikerré való átalakulásáról. Pedig a címszerepet játszó Nana semmiféle színészi képességet vagy legalább közepes énektudást sem tud felmutatni: „azt se tudja, hogy rakja kezét-lábát”, a hangja „akárcsak a kenetlen kocsikeréknek”, mondja róla még az igazgató, Bordenave is, aki minduntalan „az én bordélyházamnak” nevezi a színházat; majd így folytatja: „Nanában egyéb van. [...] Olyasmi, ami mindent pótol.” A premier eseményeit – szinte hírlapírói stílusban – rögzítő elbeszélő előbb a felszarvazott férjek szellemes kórusát, majd a második felvonásra svájci tengeragnak, lonjumeau-i postáslegénynek és normandiai dajkának öltözött görög istenek bevonulását dicséri, de az esetlen, bakfislányos Nana átváltozásai jelenésről jelenésre lenyűgözik. Először az első felvonás végén látjuk őt, aztán a másodikban a fura kis fintoraival és a lobogó vörös „sörényével” kergeti a kétségbeesésbe a „nagyérdeműt”, a végén pedig egy átlátszó fátyol alatt, tökéletesen meztelenül jelenik meg. Önkéntelen zavarodottsága, bizonytalan, ugyanakkor mégis kifejezetten erotikusnak ható mozdulatai ekkor már az őrjöngésig fokozzák a férfiközönség izgatottságát, elcsukló énekhangja az őt szinte vizuális erőszak tárgyává tevő közönségnek szól.

Zola szarkasztikus „helyszíni tudósítása” mögött nem nehéz felfedezni Jacques Offenbach *Szép Helénájának (La belle Hélène, 1864)* jeleneteit, a színpadi Nanában pedig Hortense Schneidert, az Offenbach-operettek primadonnáját. Hogy az operett aranykorának párizsi változatában – Nana erotikus testében – a bűn színrevitele zajlik, ahhoz aligha fér kétség. Az operett aranykorának bűnfogalmi azonban nem a középkori eredetű hét főbűn, a kevélység, irigység, harag, restség, fősvénység, torkosság, bujaság bűneinek vallásos eszmevilághoz kapcsolódnak.

Az operettszüzsék olykor persze a bennük rejlő konfliktusok – illetve konfliktusparódiák – tárgyává teszik az európai kultúra teologizáló, archaikus bűnfogalmait. Az irigység – erről később még lesz szó – színpadi megjelenítése, akár az operett Csáky Móric-féle meghatározása, a 19. század végi bécsi arisztokrácia és nagypolgárság mindig önironikus konfliktusaként is értelmezhető (a polgár kineveti a „degenerált” arisztokratát, de irigykedik is rá, és mindent elkövet, hogy bejusson ezekbe a felsőbb körökbe); a kevélységet az operettek visszatérő mésalliance-témájával (tiltott házasság) lehet összemérni; a bujaság bűne pedig – lásd Zola Offenbach-utalását – az operett műfajának, illetve a műfaj és a közönség frivol kapcsolatának mindenkor kötelező eleme.

Az operettekben a főbűnök csak külön-külön, és nem összefüggő rendszerként vannak jelen. Néhány ellenpéldát persze nyilvánvalóan találunk, főként azokban az operettekben, operettesített ruritániákban, ahol egy elképzelt kelet-európai vagy balkáni operettország, Gerolstein, Pontevedro stb. államrezonjának, az arisztokrácia leszármazásának, hamis eredetközösségi elbeszéléseinek, öngazolásainak szatírája a téma. Az így megjelenített, korrupt elit nyilvánvalóan hordozhatja a politológiai értelművé áthangolt teológiai bűnrepertoárt.

A 19–20. századi operett változatos bűnfogalmi azonban általában nem az individuum vallásos büntudata, hanem egy – idézőjelbe tett – közösség szabályainak, normáinak be nem tartása, illetve a normák betartásának tettetése köré rendezhetők. A *Csárdáskirálynő*ben a Weilersheim fiú egy rosszleltű nővel tart fenn viszonyt, *A denevér*ben a házastársi hűség *Così fan tutte*-i összetettséggű provokációja zajlik, a *Mágnás Miskában* a sznob grófocskák a cselédlányokat zaklatják, *A mosoly országában* viszont már némi kultúraközi konfliktus is van, az ellenséges politikai rezsimnek tett hűségeskük kerülnek zárójelbe. Azt is mondhatnánk, hogy az operett „műfaji sajátossága”, hogy a közönség mindig megértőleg viszonyul ezekhez a normasértésekhez.

A 19. század végi bécsi operettnek van azonban az offenbachi frivolitást is meghaladó ága, de jellemző módon ennek két kultikus darabját, Johann Strauss „Sohn” *Casanova* és *Fanny Elßler, a táncosnő* című operettjeit csak az 1930-as években, jóval Strauss halála után mutatták be. (A *Fanny Elßler* háttere egy, az Elßler nővérek balettiskolájában, a Horschelt Gyermekbalettben 1821-ben kipattant pedofiliabotrány: nem csupán a balettmesterek abuzáltak a növendékeket, de néhányukat a tehetősebb bécsi arisztokrata uraknak is „kiközvetítették”, amíg az intézetet a császári vizsgálóbiztos be nem záratta.)

Ha közelebbről nézzük, az operettek bűnfogalmi olyannyira nem teológiai vagy filozófiai jellegű bűnfogalmak, hogy leginkább „gyakorlati” jellegűeknek tarthatjuk őket: az ideális – és persze a városias életmód miatt ebben az ideális formájában ritkán létező –, polgári etikett „kisiklásairól” van szó. (A 19. századi bécsi társadalom jellemzően az arisztokratától is elvárta a polgári morál betartását.) Így az elemi család lehetséges defektusai, a nyilvánosság és a magánélet „kettős könyvelése” alakították az operettszüzséket. Az arany- és ezüstkori operett voltaképpen ugyanarra a mediális logikára épített, mint a korabeli bulvársajtó: a 19. századi polgári család önreprezentációjának tisztességimázsával szemben a hírek mindig a családi tragédiák mögötti titkokról, eltitkolt bűnökről beszéltek.



A család köré épülő normarendszerek – vagy a Michel Foucault által leírt represszív kulturális mechanizmusok – a 18. század végével kezdődő modernitásban nemcsak a család társadalmi hierarchiába és hálózatokba való beépülésének módjait és a beépülés korlátait szabályozták, hanem összetett belső alá- és fölérendeltségi viszonyait, működését is. Tisztában lehetünk azzal is, hogy a 19. században ezek a normarendszerek intézményes formákban, jogi, gazdasági, etikai és kulturális szabályrendszerekben is kifejeződtek. Az intézményes stabilitásnak egyenes következménye azonban, hogy a szabálytól való bármiféle eltérés büntetést von(hat) maga után, vagy legalábbis hogy az intézményes vagy az intézményeken kívüli büntetéstől való félelem a modern neurózisok létrejöttéhez vezet.

Foucault *A szexualitás története* mindhárom kötetében egy-egy fejezetet szentel a család – a modernitás kezdetétől folyamatosan átalakuló – társadalmi szerepeinek. A *gyönyörök gyakorlása* című kötet *Gazdálkodástan* című fejezetében a modernitásnak az antik görög felfogásból származó elemeit igyekszik a saját archeológiai módszereivel feltárni. (De hiszen Offenbach *Helénája* és *Orfeusza* is valami hasonló, az antik mítoszok és a modern polgári világ közötti fogalmi átkapcsolásokból nyeri humorát!) *A tudás akarása* című kötet rövid bevezető esszéje, a *Mi, viktoriánusok* – más, provokatív, kiáltványyszerű kijelentései mellett – a hatalom által mindig ellenőrizni kívánt szexualitásról és ezzel egy időben a szexualitásról mint a hatalmi intézmények ellen működtethető, lázadó diskurzusról beszél. A harmadik, *Törődés önmagunkkal* című kötetben Foucault a császárkori Rómáig vezeti vissza a modern polgári család hármastól, így beszél a monopolizmus elvéről („a házasságon kívül tilos minden nemi érintkezés”), a dehedonizálási „követelményről” („a házaspárok közötti nemi élet ne rendelődjék alá a gyönyör ökonómiájának”) és az utódnemzési rendeltetésről („a nemi egyesülés célja ivadékok létrehozása”). Ha tehát – írja Foucault – a hatalom vagy a közösségi normák intézményei (mint virtuális gazdasági, etikai, kulturális stb. intézmények) elleni beszéd egyik változatának tekintjük a szexualitásról szóló diskurzusokat, köztük a klasszikus, az arany- és ezüstkori operettet is, akkor könnyen megérthetjük – a párizsi mondén, polgári környezetben ugyanúgy, mint a bécsi vagy budapesti félarisztokrata-félpolgári közegben –, hogy ezzel a hármastól követelményrendszerrel, pontosabban a

hármastól elvnek az operettlibrettókban való ideiglenes felfüggesztésével, provokációjával lényegében az operett tematikus, műfaji tipológiáját is megkapjuk.

A monopolizmus elvét a 19. századi polgári társadalomban és az operettben is a házasság előtti és a házasságon kívüli, esetleg rangon aluli szexuális kapcsolatok tagadhatatlan osztársadalmi jelenléte sérti meg. Az operett ennek a szexualitásnak hol nyílt (lásd Offenbach és *Nana*), hol áttételes formáit viszi színre a kihívó öltözködés, a színpadi tánc és legfőképpen a kétértelmű dalszövegek segítségével. A második követelménnyel kapcsolatban („a házaspárok közötti nemi élet ne rendelődjék alá a gyönyör ökonómiájának”) érdemes felidézni Marion Lindhart *Residenzstadt und Metropole* című 2006-os könyvének azt a megjegyzését, amely szerint a szubrett és a táncos-komikus happyend-szerű házassága, még ha ironikusan is, a legtöbb esetben a házasság „normalitását” mutatja. Ebben az értelemben a szubrett-komikus páros normalitása (a *Csárdáskirálynő* példáján: Stázi vs. Bóni) az ellenpontja a bonviván és a primadonna (Sylvia vs. Edwin) súlyos konfliktusokkal, gyakran szexuális traumákkal terhelt szerepköreinek. A néhai polgári közösségek felfogása, illetve az, hogy a néző szimpátiája mindig a normasértők mellett van, talán közvetlenül a preromantikából, a vágy természetes vagy mesterséges eredeztetettségének ellentéteiből, esetleg egyenesen Rousseau provokatív boldogságfilozófiájából fakad. Az utódnemzési rendeltetés normáinak megsértésével az operettszövegek megszámlálhatatlan balkézről született, adoptált, elveszettek hitt stb. szereplője hozható összefüggésbe, ez pedig regény- vagy drámatörténeti nézőpontból – tudhatjuk például Micaela von Marquard magyarul is megjelent *Rokokó avagy kísérlet az emberi szíven* című könyvéből – kifejezetten egy 18. századi irodalmi divat továbbélése.

A konfliktusok, illetve az operett-történetekben megsértett családi intézmények és funkciók tipológiáját felesleges tovább részletezni, innentől kezdve minden operett a maga módján gondolja újra, dolgozza át a polgári (és az attól a 19. században már lényegesen nem eltérő arisztokrata) normarendszer ellendiskurzusait. Strauss *A denevérje* a házastársi hűség ideiglenes felfüggesztésének, majd a normasértést megtorló büntetés (börtön!) elszívásának és az illuzórikus visszarendeződésnek a drámája. A *cigánybáró* szüzséje – mondjuk így: mint indirekt konfliktusú operett – a törvény-

telen leszármazás vélelmének semmisségét igazoló történet. A *víg özvegy* bűnfogalmi a közösségi-családi normák szerint a gyász idejére prolongált házastársi hűség semmibe vétele körül forognak. És akkor a *Csárdáskirálynő* alvilági-orfeumi mélységeiről vagy a *János vitéz* tragikus vétségének, a patakparti jelenetnek nyíltan szexuális jellegéről (ami csak még frivolabb lehetett az eredeti szereposztásban, Fedák Kukorica Jancsiként való szerepeltetésével) még nem is beszéltünk.

Csáky Móric *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című könyvében (1999) megfogalmazott tézisének nemcsak a társadalomtörténeti dimenziói lényegesek, hanem a tézis logikai és pszichoanalitikus mintázata is. Csáky a klasszikus bécsi operett (Strauss, Millöcker, Suppé) és az annak elemeiből zseniálisan újratervezett pesti operett (Lehár, Kálmán Imre, Huszka Jenő stb.) sikerének szociokulturális hátterét abban látja, hogy a polgári osztály gúny tárgyává teszi az arisztokráciát, miközben nem leváltani szeretné azt, hanem emancipálódni hozzá. Csáky szerint az operett ideológiai értelemben a polgárság (Bécsben a nagypolgárság, Pesten a kis- és középpolgári rétegek) nézőpontját képviseli, de ez a nézőpont kifejezetten önironikus, mert az operett humora nem merül ki a nemesség vagy az udvari körök kigúnyolásában, hanem a polgár is önmagára ismer az emancipációs törekvések és történetek bornírtóságában.

Ha a bevezetőben Zolát idéztem, hadd utaljak most Mikszáth Kálmán *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című 1906–1907-ben, az ezüstkori, pesti operett első, bombasztikus sikereinek idején folytatásokban megjelent, a dzsentri és az amerikai magyar család konfliktusáról szóló regényére, ame-

lyet Schöpflin Aladár az 1941-es Mikszáth-monográfiájában egyenesen „operettízü”-nek nevezett. (Ha operett nem is készült belőle, melodramatikus filmfeldolgozások igen: 1937-ben, majd 1960-ban, és zenés színházi előadás is 1972-ben.) Vagyis nemcsak az operettlibrettók, de irodalmi művek is jeleztek ezeket a társadalmi feszültségeket, még ha Mikszáth „el is rontotta” operettes regényének befejezését. (Máskülönben persze mi volna melankolikusabb vagy tragédiaszerűen illuzórikusabb, mint az operettműfaj kötelező happy endje?)

Az arisztokrácia szexuális normasértéseit témaként használni az operettben, egyúttal pedig irigyelni is ezért a rivális társadalmi osztályt logikai értelemben ugyanaz, mint a normasértés bűnét elkövetni vagy leleplezni, és emiatt büntudatot érezni – illetve büntudatot érezni az el nem követett, de vágyott bűn miatt. Azaz a bécsi és a pesti operettben alapvetően mégsem a család külső-belső konfliktusai köré szerveződő és a szexualitáshoz rendelt, a közösség által elítélt bűnök játszanak fontos szerepet, hanem – a polgári önironia Csáky-féle tézisének mintájára – a *büntudat*.

Nagyon sajátos – és egészen biztosan a mai magyar operettjátszás elbizonytalanodásának, humortalanná válásának a következménye –, hogy a szexualitás mint bűn(tudat) mára mindenféle távolságtartás, ironia nélkül képes megjelenni a színpadon. Az Operettszínház *Mágnás Miskájában* Peller Anna erotikus terminátorként végzi ki Pixi és Mixi grófokat, a zongorakísérettel játszott *Lili bárónőben* a szubrett és a táncos-komikus (Szendy Szilvi és Kerényi Miklós Máté) tánckettőse (*Gyere, csókolj meg, szaporán, tubicám... – talán a szexuális fantázia gazdag figuralitásának kivételése?*) inkább



Peller Károly és Peller Anna; *Mágnás Miska*, Budapesti Operettszínház, r.: Verebes István, 2003. Fotó: Kállai-Tóth Anett

akrobatikus, nyílt, alig van benne imitáció vagy bármiféle ironikus fedettség. Egy kis vonakodás, szégyenlősség, büntudat hiányzik ebből a játékból: hisz mégiscsak azt kellene játszani, hogy a közönség szeme láttára csinálják, amit csinálnak. Máskor a rendezők túlstilizálják és szimbolikussá „büntelenítik” az operettbűnöket: Vidnyánszky Attila *Csárdáskirálynő*jében egy gigantikus, a világegyetemet jelképező csigalépcsőn jut fel Edwin és Sylvia az extatikus csúcsra, Bozsik Yvette *János vitéz*ében Iluskából Szűz Máriát csinál a rendezői szeszély. (Rendben, de akkor miért is mennek haza a falujukba?)

A *büntudat* dramaturgiai értelemben a legtöbbször a dalszövegekben nyilatkozik meg az operettekben: „Bűnösök vagyunk mi, / mert éccakázgatunk mi, / s nem vonz bennünket hétkor még az ágy. / Ó, e romlott város, erkölcsinkre káros, / s az ellenállás szívünkben de lágy!”; „Bár ajkamon érzem a bűnt, / csak csókolj, s a bűn tova tűnt.” De nemcsak az énekelt szövegekben és a sztorikban, hanem a teljes operettszínházi „gépezetben” jelen vannak a büntudat metaforái. A közönség műélvezetét a sikamlósságok felett érzett, rejtett büntudat csak növeli (és ez az operetthumor egyik forrása is), a 19–20. század fordulójának bulvársajtója, a pletykarovatok, az „intimpisták” folyamatosan lebegtetik az operettszínészek „normasértő” életmódját, a nagy és bűnös szerelmeket. A *Csárdáskirálynő* magyar dalszövegeit jegyző Gábor Andor *Hét pillangó* című, 1918-ban megjelent – amúgy lebilincselő – kulcsregényében például könnyen azonosíthatók a túlfűtött, hisztérikus szerelmi háromszög szereplői, a fiatal Kálmán Imre, egy Mica nevű titokzatos primadonna (a korabeli olvasó inkább látta benne Fedák Sárit, s talán kevésbé a Kálmán magánéletében ekkor fontos szerepet játszó berlini Hedvig Raabét) és az öregedő irodalomtörténész, Péterfy Jenő. A régi századforduló polgári társadalmá nyilvánvalóan tolerálta a művészvilág normasértő életét, vagy ha nem is tolerálta, legalább irtózással vegyes irigységgel tekintett rá. E nélkül az operettszínházi világot érintő, a működésébe kódolt normán kívüliség nélkül nem lenne kontextusa a műfajnak sem.

Viszont éppen e miatt a duplafedelű, cinkos ironia miatt működött (amíg működött) az operett humora: a leleplező-dés tulajdonképpen mindig önleplezés volt benne. A diktatúrák irányított sajtójának – az ötvenes évek után – azonban már nem volt meg ez a humorérzéke. Sem az operett, sem a néző nem akart „önlepleződni”, ha mégis sikerült – mint az *Állami áruház* „Kocsis Ferit behívták a miniszteriumba”-jelenetében, amely a rendszer működését mutatta be a maga valóságában, mert mire másra gondol a néző 1951-ben, mint hogy a fiatal káder már az Andrássy út 66-ban csücsül –, annak nem véletlenül volt frenetikus hatása.

A büntudat ugyanakkor nem minden esetben jut kifejezésre, sőt, lényegi formáját tekintve az operettben is inkább valamiféle egyéni vagy társadalmi *tudat alatti* vagy *tudattalan büntudat* formájában jelentkezik. A fogalom létezik, de a terminus szerencsétlenségét (unbewusstes Schuldbewusstsein) már Sigmund Freud is érzékelte, amiről 1909-ben megjelent *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose (Megjegyzések egy kényszerneurozisos esetről)* című munkájában ír. Később tudattalan bűnézetről (unbewusste Schuldgefühl) beszél, de az 1924-es *Das ökonomische Problem des Masochismus*-ban (A mazochizmus ökonomiai szempontú problémája) már egyenesen büntetési szükségletnek (Strafbedürfnis) nevezi a jelenséget, és a büntudat lényegi elemeként említi, hogy a beteg minden erejével tiltakozik a gyógyulás ellen. Csábító, hogy ezzel a neurozissal azonosítsam az operett szexuális eredetű büntudat-

inak állandó jelenlétét. Nem könnyű jó szívvel gondolni arra, hogy a közönségnek – vagy a közép-európai operettrajongó eliteknek – a műfajhoz való vonzódását, ragaszkodását ez a kórkép írja le a legpontosabban. Feltehetőleg a 20. század eleji sztárkultusz, a tömegműediumok, a gramofon, a rádió, később a televízió még támogatták is ezt az ismétléskényszert.

Ugyanakkor az is világos, hogy a klasszikus bécsi és pesti operett – amennyiben a műfaj lényegét azonosítottuk ezzel az önironikus büntudatszükséglettel – szinte kizárólag csak saját szociokulturális kontextusának keretein belül működik.

Be kell ismernünk, hogy a klasszikus operett túlélte önmagát. Hajlok arra, hogy Gazdag Gyula *Bástyasétány* ’74-éves- vagy két évtizeddel később Parti Nagy Lajos huszerettjével – a magyar operett tényleg el lett temetve, és nemcsak az autentikus játékmódokat, a színpadi ironiát nem képes a mai magyar operettjátszás újratemetni (sőt, mintha a közönségnek is egyre kevesebb érzéke volna az ironiához), de a néző sem az operettben szabadul meg mindennapi büntudatszükségletétől. Az úgynevezett arany- és ezüstkorban íródott operettek adaptálódtak – adaptálták őket! – az első, majd a második világháború után megváltozó, „osztálytudatos” társadalmi konfliktusokhoz. Az új tömegműediumok nem a nagyoperett komplex világát, hanem csak annak fragmentumait, slágerit igyekeztek mediatisálni. Ennek következtében lépett a konfliktuskezelés és büntudat helyére a revüszerevés és a bűn „fals” rehabilitálása az újoperett, a jazzoperettek (Ábrahám Pál, Fényes Szabolcs) és a musical műfajában. Ez a folyamat már a klasszikusok utolsó műveiben, Kálmán *Bajadérjában*, *A montmartre-i ibolyában* vagy Lehárnál *A mosoly országában* is kimutatható, de valójában az operettjátszás ötvenes évek utáni megváltozása (volt ebben sok-sok ideológiai kényszer, ami nem múlt el nyomtalanul) és a közönség (nem csak generációs) kicserélődése volt az igazi ok. Az operett-előadások évtizedek óta magát a bűnt, és nem a büntudatot viszik színre.

A „klasszikus”, „bécsi-pesti”, „arany- és ezüstkori” nagyoperettet a mai közönség elsősorban zenei élményként, látványként élvezi, a színészek színpadi jelenléteért rajong. Egy évszázad elteltével a nagyoperett halott, egykor komoly társadalom- és személyiséglélektani üzenetei nem jönnek át. A klasszikus operett ma már csak szórakoztat. A 21. század társadalmának más típusú konfliktusai vannak, mint amilyenek a Monarchia kibeszéletlen elfojtásaiban jelen voltak, a büntudat mai fogalmai sem azonosak az akkoriakkal. A színházból, pláne az operettből már 1968 és a szexuális forradalom hatására eltűnt a pszichológiai vagy szociológiai típusú büntudat. (Ez itt egy szándékosan kétértelmű mondat. A kortárs operettjátszást sem az nem menti, ha tudatában van ennek a fél évszázada megváltozott helyzetnek, de úgy tesz, mintha semmi sem változott volna – vagy esetleg cinikusan még ki is használja, élvezi, hogy megszabadult a büntudattól és a pszichoanalitikus büntetékényszer neurozisztól –, sem az, ha nincs tudatában, mert akkor meg nem érti magát a műfajt.) A test színházi reprezentációja is megváltozott, és a társadalmi különbségek mintázatai is bonyolultabbak a mai, akár nyugati, akár magyar társadalomban.

Nagyoperettet színre vinni, színházi művészetté tenni – azt gondolom – csak a bűn mai, posztmodern vagy poszthistorikus, agresszív és sokkoló fogalmaira való utalásokkal lehet. A régiakkal már nem. Úgy vagy *valahogy* úgy, ahogyan a 2007-ben Peter Konwitschny rendezte *A mosoly országa* végén látható, amikor a finálét éneklő szereplőket legéppuskázzák a betóduló maoista katonák.