

Hermann Zoltán

Hajmási Péter & Tsai

AVAGY SZABAD-E ÚJRAKÖLTENI A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ DALSZÖVEGEIT?

A z Operettszínház a 2006-os premier óta hol megfontoltan, hol ingerülten reagál a *Csárdás-királynő* dalbetéteinek átköltésével kapcsolatos értetlenkedésre, fanyalgásra. Az 1915-ös bécsi változat *remake*-jének szánt előadás alkotóinak a maguk szempontjából igazuk lehet: nyilatkozataikból, de még az előadás promóciójából is jól látszik, hogy nemcsak új műfajkonceptiót, de az Operettszínház új imázsát is erre a korszerűsített változatra igyekeznek építeni. A „konceptió” amúgy alighanem méltányolható szempontja, hogy külföldi turnékon valóban a nemzetközi operettvilágban ismert és játszott eredeti *Csárdásfürstint* érdemes előadni.

A fanyalgók helyzete sem irigylésre méltó, mert nem könnyű szabatosan megfogalmazni (bár a továbbiakban kísérletet teszünk rá), mi a baj azzal, hogy a *Túl az Óperencián* helyett *Messze száll a fecsképár*, az *Alom, álom, édes álom* helyett *Százezernyi angyal zengi: boldogság, a Jaj, cica...* helyett *Jaj, lányok nélkül élni, mondd, mit ér* (s az ugyancsak átírt *A lányok, a lányok, a lányok angyalok* és Szilvia belépője) idegenül ható, új szövegeivel halljuk a *Csárdáskirálynő* ismert dallamait. Kállai István és Kerényi Miklós Gábor új magyarításai a szótári hűség szempontjából valóban jobban illeszkednek az 1915-ös bécsi Béla Jenbach–Leo Stein-szöveghez, s ritmikai, prozódiai problémák is ritkán akadnak. (Kérdés persze, hogy ha ezeket a dalokat átfazonírozták, miért kegyelmeztek meg a többi Gábor Andor-versnek.) Voltaképpen azonban mégsem teljesen ezt a bécsi variánst játsszák. Akkor ugyanis nem hagyhatták volna meg a *Hajmási Péter*, *Hajmási Pál*-tercettet (igaz, itt duettként); és nem használnák még csak nem is a Gábor Andor-féle dalszövegek némelyikét, hanem az 1954-es Kellér–Békeffy-féle változat átíratait, Innocent Vince Ernő szövegeit, és mindenekelőtt Anhilte prózai szerepéből sem csinálnának újfent éneklő ál-Ceciliát.

Alapvető kérdés, hogy az 1916 novemberében bemutatott magyar *Csárdáskirálynő* (akkor még *Csárdás-királyné!*) valóban az „Urtext” *Csárdásfürstin műfordítása-e*. Látszólag alig van különbség köztük, mégis inkább két különböző darabról kell beszélnünk.

Csáky Móric operett- és társadalomtörténeti könyve óta lehet fogalmunk arról, mennyire különbözőt egymástól az 1915/1916-os bécsi és pesti közönség, mennyire más volt a kulturális kontextus, és mennyire eltérő társadalmi konfliktus-típusokat kellett az operett szövegének megjelenítenie. Bizonyos gegekre, poénokra a magyar közönség nem volt, nem lehetett fogékony.

A librettó fordítására-átírására felkért Gábor Andor, az ez idő tájt talán legfoglalkoztatottabb színházi dramaturg és szövegíró – jellemző, hogy az 1916-os színházi évadban a *Csárdáskirálynő* legnagyobb riválisának tartott *Mágnás Miskának* is ő írta a verseit, de a pesti kabarék is több jelenetét játszották – gyakorlatilag új darabot írt az eredeti elemeiből. A bécsiek nézőpontjából a nemzetiségi konfliktusok is másképpen néztek ki. Gábor Andor nem erőltette például Szilvia román származását, a bécsi szövegekönnyvbeli Varescuból Vereczki lett, aki nem erdélyi lány, hanem egy tiszadadi „őstehetség”, „Tiszalök” mellől – hogy érzékeltessük Gábor Andor pajzán humorát is! (És a magyar néző hamarabb meglátja Szilvia alakjában regényes alteregóját, Jókai *Fekete gyémántokjának* Eviláját, az orfeumi, kitartott énekesnővé „feltörő” bányászlányt, amire a bécsi polgár talán még Jenbach Béla sugallatára sem képes.)

Könnyű belátni azt is, hogy a pesti közönség fejével is gondolkodni tudó sikerszerzők, Kálmán Imre és Gábor Andor, és a zseniális direktor, Beöthy László tisztában voltak azzal, hogy a *Csárdáskirálynő* – ahogy Csáky Móric írja – az élesedő társadalmi konfliktusokat oldó, szórakoztatva önironizáló hatása nálunk nem épülhet a bécsi szövegekre. Hogy a Gábor Andor-szövegek mennyire alkalmazkodtak az 1916-os közönség elvárásaihoz, ma már színház- és társadalomtörténeti adaléknak tűnhet. De bármennyit változtak is az elmúlt száz év során azok az ideológiai kontextusok, amelyek mentén még felismerhető lenne a *Csárdáskirálynő* „magatokon röhögtök”-iróniája, ez nem igazolhatja azt, hogy a bécsi változat legyen a kiindulópont. A Gábor Andor-szövegek éppen azért születtek, mert az eredeti bécsi, nagyvárosi népnyelv kifinomult kétértelműségeit csak „bécsiül” lehet érteni, szolgál fordításuk magyarul értelmetlen, kontextus nélküli, a pesti közönségtől akkor is, ma is idegen.

Kálmán és Gábor Andor tudta, hogyan kell olyan slágereket írni, amelyek a színpadi helyzetekben áttételessé, többretegűvé tehetik az énekelt szöveget, de önálló életre kelhetnek a gramofonokon, a kávéházi zenekarok repertoárján, a telefonhírmondó zenei műsoraiban vagy valamivel később a rádióban is. A *Csárdáskirálynő* igazi népszerűsége a húszas évektől alapvetően ezeknek a tömegmédiáknak és nem a színháznak köszönhető.

Ezzel a slágergyártó ipari gépezettel maguk Kálmánék is számoltak: az 1916-os bemutatót komoly, gyakran interjúknak álcázott reklámkampány előzte meg. A műsorfüzet közölte a slágergyanús dalbetétek szövegét, sőt, a Király színházi előadások szüneteiben a zene-

kar nem pihent, hanem a slágergyanús dallamokat játszotta, miközben a függöny elé eresztett vászonra a Gábor Andor-verseket vetítették. De hamarosan megjelent az első zongorakivonat is az otthoni muzsikáláshoz, s még 1916 vége előtt kaphatók voltak a nagy *Csárdáskirálynő*-slágerek gramfonlemezen is (lásd www.gramofon.nava.hu). Igaz, ezzel bizonyos értelemben ártottak a *Csárdáskirálynő* dramaturgiájának, mert a slágereket újrarahallgatni vágyó néző egyre kevésbé figyelt az operett műfajalkotó iróniájára, vígjátéki hatásaira, sokkal inkább valamiféle fergeteges revü- vagy esztrádszerűségre váltott gyeyet.

A magyar *Csárdáskirálynő*-változatok történetét voltaképpen egyedül a *Hajmási Péter*, *Hajmási Pál* csárdás történeteként is meg lehetne írni. A dal az 1915-ös bécsi változathoz még hiányzik. Ott a harmadik felvonásban, amikor Szilvia csalódottan visszatér a Weilersheim-házból, álférjével, Bónival és Feri bácsival a *Jajmamam*, *Bruderherz*... kezdetű (magyar változatban: *Húzzad csak, kivilágos virradatig*) csárdást éneklük, amely Kálmán *Kiskirályok*jának korábbi sikerszáma volt, de a bécsi közönség ezt aligha tudta. A magyar publikum azonban annál inkább, ezért az 1916-os bemutatóra új csárdást kellett komponálni helyette.

Gábor Andor receptje tulajdonképpen régi: valami olyant kell írni, amit a közönség újnak, de egyúttal nagyon is ismerősnek talál. Mindenekelőtt az operettsláger kulcsmondatainak, a refrének *bemondásainak* kell egyszerre meghökkentőnek, ismerősnek és könnyen megjegyezhetőnek lenniük. Kálmán a *Jajmamam*-tercettnek abból a szituációjából indult ki, hogy mivel a kompromittált Szilviát csak úgy lehet megmenteni a botránytól, ha valamelyikük tényleg feleségül veszi, Bóni és Feri bácsi dalban küzd meg a kezéért.

Pár éve Forgács D. Péter „leplezte le” egy irodalomtörténeti konferencián Ignaz Schnitzernek, Johann Strauss librettistájának *trouvaillé*-jét, aki *A cigánybáró* német szövegébe saját Petőfi-fordításainak sorait csempészte be: Schnitzer a cigányok „szabadságkórusában” a *Szabadság, szerelem*, Zsupán belépőjében pedig („Ja, das Schreiben und das Lesen, / Ist nie mein Fach gewesen...”) *A magyar nemes* „Nem írok, nem olvasok. / Én magyar nemes vagyok!” sorait lopta be. A húzás azért zseniális, mert az operett-irónia lényegében azt is jelenti, hogy a közönség megoszlik azokra, akik értik, és azokra, akik nem értik a szövegek vagy a szituációk rejtett utalásait.

Gábor Andor a *Hajmási Péter* szövegében ezt a nagy trükköt veti be: a *szőlő*, a *kenyér* motívumát és a *Hajmási* nevet szintén *kölcsönveszi*. Amivel a közönség rejtett emlékezetét megmozgatja, az *Szilágyi és Hajmási* székegy népballadája, melyet először Toldy Ferenc közölt nyomtatásban 1827-ben, de Vörösmarty, utóbb pedig Gyulai Pál is feldolgozta költői beszélyben. Gábor Andor az indító kép elemeit a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* 1882-ben megjelent I. kötetéből veszi (amelynek további népszerű kiadásai ott sorakozhatnak az operettlátogatók családi könyvesvitrinjeiben):

– Pajtásom, pajtásom, *kinyeres* pajtásom!
Már hét esztendeje, hogy mű fogván estünk
Császár tömlőcébe, két gerezd *szőlő*ért...

Innen tehát a *kenyér* és a *szőlő* metaforája az operett-dalban:

Ne búsulj, lesz még *szőlő*, lesz még lány *kenyér*...

De a ballada szituációja is áthallásos. A *Szilágyi és Hajmási* legtöbb változatában a török császár leánya segít megszökni a két magyar rabnak, s velük is menekül; az út során azonban a férfiak összekülönböznek, hogy melyiküké legyen a lány. (Ha a népköltészet növényi szimbolikájának közkeletű értelmezésére gondolunk, akkor a „két gerezd szőlő” említése valamilyen szexuális kihágást sejtet, és egyértelmű, hogy a leány erotiku-



san is vonzódik a magyar nemesifjakhoz.) Egyes változatok szerint a férfiak párbajra mennek, melyben Hajmási László halálos sebet kap. Más, komikus változatokban azonban egyikőjüknek eszébe jut, hogy ott-hon várja a feleség, s így a párbaj elmarad. Gábor Andor mindkét szituációt bekapcsolja a történetbe. Bóni és Edvin első felvonásbeli párbajában vagy Kerekes Ferkó és Bóni Szilvia sorsa feletti elkeseredett civakodásában – harmadik felvonás – nem nehéz felismerni a párhuzamot, különösen, hogy Bóni a Stázi iránt érzett vonzalma miatt nem egészen veszi komolyan lovagias felajánlását. Bizonyos értelemben ez az operett csúcspontja, a *Csárdáskirálynő* dramaturgiai legfontosabb dala. Egyáltalán nem véletlen tehát, hogy 1954-ben

Kellérék Honthynak ügyeskedték át a tercettet, és emiatt aztán a Honthy Hanna kedvéért Cecíliává átírt Anhilte szerep lesz a voltaképpen főszerep. Így kerül át a *Hajmási Péter* az első felvonásba, ahol Cecília partnerei Kerekes Ferkó és – Bóni helyett – Miska (Feleki Kamill) lesznek. Miska szerepe miatt Innocent Vince át is írja a második versszakot. A „Gyere rózsám, gyútsál gyertyát, / Vagy gyútsd meg a villanyt” helyett Miska azt énekli: „Józan fejjel nem jó nézni, / Hogy mulatnak mások...” Bóninak, Szilviának és Kerekes Ferkónak az 1954-es változatban a *Kivilágos virradatig* jut, amelyben jószerével csak a *sírva vigadás* nemzeti közhelye marad meg. Valószínűleg ez a magyarázata annak is, hogy a Bónit az 1948-as felújítás után nagy sikerrel játszó Latabár Kálmán az új változatban átadja szerepét a fiatal Rátonyi

Érdekes, hogy Mohácsiék Kaposváron megtartják a Kellérék-féle változtatást, de alighanem azért, mert a Károly trónörökösrel kvaterkázó Cecíliára építik a korszakot kommentáló, Fiuméba áttett harmadik felvonást. (Amelyben a színikritikusok által annyit dicsért színpadi finálé, a *Novara* hajó („a Monarchia”) elsüllyedése erősen emlékeztet Fellini pár évvel korábbi, *És a hajó megy* című filmjének elementáris záró képeire, az első világháború előtti, békebeli Európa elsüllyedésének allegóriájára.)

Tulajdonképpen lehangoló, és feltehetően a tercett drámai helyzetének meg nem értéséből fakad, hogy a *Hajmási*-csárdás az Operettszínház mostani *remake*-jében is egyszerű revüelemmé fokozódik le: a Weilersheim-házban énekli Anhilte, az egykori sanzonnét, duettben Miska „ikertestvérevel”, Alfonzzal. A bécsi változatnál erősebb Gábor Andor-féle verzió tercettje így vesztí el kulcsszerepét Kelléréknél, és így válik gyakor-

Jelenetek a kaposvári Csiky Gergely Színház előadásából



Simara László felvételei

Róbertnek. Kellérék megoldásával nemcsak a Szilvia–Edvin–Bóni–Stázi vonal, vagyis az alapszerepkörök, a klasszikus primadonna–bonviván–táncoskomikus–szubrett konfliktuscsoport szintelenedik el, de a darab voltaképpen értelme is megváltozik. Cilikék tercettjében ugyanis már csak az egykori vetélkedés emlékére van szó, és ez dramaturgiai szempontból sokkal gyengébb, mint az 1916-os változat megoldása. Ez a szituáció mutatja a legjobban, hogy az 1954 után leggyakrabban játszott Kellér–Békeffy-librettó voltaképpen törli a darab alapkonfliktusait, és igazából csak nosztalgiazik egy letűnt, tétek nélküli, békés világ fölött. Revüoperetté válik, amibe, kényszerűen, összekötő szövegek is kellenek.

latilag jelentéktelenné a Kerényi rendezte előadásban.

Gábor Andor Schnitzertől ellesett receptjét máshol sem érti az új szövegkönyv. Gábor Andor librettója ugyanis olyan ismerős, a dualizmus kori iskolai oktatásban memoriterként besulykolt szövegtörödékekre, a pesti szóbeliség folklórelemeire, szállóigékre építi a refréneket, amelyek szinte tudat alatt működtetik a közönség befogadói jelenlétét és humorérzékét.

Miért kell vajon 2006-ban a bécsi változathoz visszaigazítani az *Álom, álom, édes álom* refrénjét erre: „Száz-ezernyi / angyal zengi: / boldogság, / Száz-ezernyi / forró csókkal / várok rád!”? Vajon az *Álom, álom, édes álomból* ma már nem hallatszik ki Csongor panasza Vörösmarty mesejátékából?

Álom, álom,
Édes álom,
Szállj a csendes föld fölé;
Minden órsem
Húnyjon, csak nem
A várt s váró kedvesé. [...]
Álom, álom, édes álom,
Ah, csak most ne légy halálom.

Gábor Andor szövege arról szól, amit Csongor is panaszol Tünde eltűnése után: az egymástól búcsúzó szerelmesek (Edvin és Szilvia a második felvonás végén) nem mernek hinni abban, hogy egyáltalán találkoznak-e még. (Ráadásul éppen 1916-ban fut az Operaházban a *Csongor és Tünde* egy igen reprezentatív kiállítású szériája.)

Valószínűleg kevesebben vennék ma már észre, mint 1916-ban, hogy az első felvonás fináléjában, a házastársi ígervény aláírásakor elhangzó duett (megint csak Edvin és Szilvia), az *Egy a szívem, egy a párom* szövegötlete Petőfi 1843 márciusában írt, *Kakasszóra hajnal ébred* című népdal-imitációjából való kölcsönzés:

Kakasszóra hajnal ébred,
Én lányokkal nem beszélek.
Mert ha szólok őhozzájok,
Hajnal lesz a két orcájok.

Így valaki azt gondolná,
Én is kakas vagyok talán;
S hej, a kakas hamis madár,
Untalan más fészekhez jár.

Pedig én kakas nem vagyok,
Hanem filemile vagyok,
Egy a fészekem, egy a párom,
Egyért élek a világon.

Gábor Andor átveszi Jenbachék német szövegének „üzenetét” („Eine nur – die ist die Echte, / Eine nur – die ist die Rechte...”), a hűség illuzórikus témáját, de a Petőfi-vers ízeit keveri bele:

Egy a szívem, egy a párom,
Boldogságom tőle várom,
Más leánytól még az édes csók sem kell.
Egy a párom, egy a szívem,
Egyet tud szeretni híven...

S ha ez nem lenne elég: a *Te rongyos élet* refrénje Laczkó Géza Zrínyi-regényének, a *Német maszlag, török áfiumnak* a *Nyugat* 1913/8. számában megjelent folytatásában olvasható részletéből származik, aligha-

nem ezek a regény szimbolikus kulcsmondatai: „A király? Távoli kegyes idegen... A harc? Patkány-marakodás! A hadi pálya? Bohóc-kapaszkodás! Az élet? Rongy, rongy, rongy!”

Sőt. A *Jaj, cica, eszem azt a csöpp kis szád* nem azért hangzik így, mert Gábor Andor nem tudta lefordítani azt, hogy „Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht, / Ganz ohne Sonne blüht die Rose nicht...”, hanem mert pajzán szövegű, mulatós magyar nóták olyan klasszikusait idézte a közönség emlékezetébe, mint az *Ica-rica-kukorica*, / *Nem a cica, csak a Vica / Volt, aki a tejjelt megette...*, vagy Dankó Pista híres nótája, az *Egy cica, két cica, száz cica, jaj! / Megfogta az icipici egeret...* A *cica* bizony az egykorú magyar szóhasználatban nem egyszerűen a nők, hanem a női „szeméremtest” szinonimája volt. Bóni csillapíthatatlan szexuális vágya van a dalban (ezt egyértelmű kézmozdulatokkal jelezte is a kaposvári előadás Bónija). De gondoljunk arra is, hogy a kánkán elmaradhatatlan koreográfiája, a tánckar bugyit vagy mást is mutogató szoknyaemelgetése eleve a szövegre épülő színházi geg-



ként működik, hiszen nem az olcsó jegyet váltó karzat vagy az erkélysorok prúd nézője részesül a legizgatóbb látványban, hanem éppen a földszint első sorainak férfi közönsége.

A német eredeti a múlt század eleji, bécsi nagyvárosi szleng kétértelműségeire épít, humora is abból ered, hogy szerzői tisztában vannak azzal, hogy ezeket a „szalonképtelen” nyelvi formákat, ezt az alvilági argót (például a francia eredetű „Chose”) a kettős életet élő polgári vagy éppen az arisztokrata körök is értik, s ami lényegében nem más, mint a szegyélt, eltitkolt vágyak kibeszélése. A „Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht...” olyan, mintha Freud doktor szexuálhigiénés tanácsa volna az „önfertőzés” büntudatótól szenvedő pácienseknek. Erre a humorra nem azért nem vevők Pesten, mert orvosi problémaként Pesten nem létezik, hanem mert még nem téma a kibeszélés pszichoanalitikus kultúrája. A pesti orfeumokban, mulatókban, a férfitársaságok kanmuriájain a *tejjelt nyalogató cica* és a *Löwinger-löwinger* elfojtások nélküli szabadszájúsága van jelen. A bécsi kö-

zönség talán még ma is nevet a „geht die Chose nicht”-en – külön bocsánat a párhuzamért, de ez tulajdonképpen a Rolling Stones „getnójának” korabeli, bécsies mémje is! –, de frivolitásából cseppnyi sincs a legújabb szövegben: *Jaj, lányok nélkül élni, mondd, mit ér, / Fény nélkül rózsacsokrod meddig él?*

Egészen hasonló a helyzet a Stein–Jenbach szerzőpáros *Fecske-dalával* és a Gábor Andor-féle *Túl az Óperencián*-nal, Edvin és Stázi grófnő duettjével.

A *Schwalbe* ugyanis a régi bécsi szlengben (a fehér mellkendő és a fekete ruha miatt) eredetileg a fiatal apácák s több a prostituáltak elnevezése volt. Így aztán a Jenbach–Stein-szöveg nem is kétértelmű, hanem egyenesen hármias rétegzettségű ironiát rejt. A felszínen a fészkepítésről és a fecskepár hűségéről van szó, de Edvin és Stázi tulajdonképpen a házastársi hűségükre árnyat vető hűtlenkedésről

énekelnek, miközben a szóhasználat – harmadik jelentésszintként – tulajdonképpen a boldogtalanságát a kurvázással gyógyítgató Edvinen és a kikapós kedvű Stázin élcelődik: „Machen wir's den / Schwalben nach / baun' wir uns ein Nest / bist du lieb und / bist de brav / halt' zu dir ich fest / Bist du falsch / o Schwalberich / fliegt die Schwälbin fort! / Sie zieht nach dem Süden hin, / und du bleibst im Nord!”

Ezt értjük! De ha a *fecske* bécsi argó jelentését már az akkori magyar közönség sem ismerte, miképpen érzékeltette a mai tükörfordítás az ironia három jelentésszintjéből akár egyet is, s hova lesz így a *fecske*-téma dramaturgiai szerepe (a bántóan gyöngye rímelésről most ne is ejtsünk szót): „Mint szerelmes fecskepár, / fészket építünk! / Míg szerelmünk / vélünk hál, / boldogok leszünk! / Ám ha megcsalsz, / vége már, / messze száll a

lány, / Északon te, délen én, / élünk két tanyán!”

Gábor Andor mindebből egyetlen fricskát hagyott benn a librettóban, amikor Bóni az első felvonásban bemutatja az orfeumi tánckart, utal a lányok szláv, sváb, zsidó származására és valódi hivatásukra is: „Itt ülnek a Vokurka sisterek, Rici és Mici, itt Barcelona csillaga, Nemtomki Kleó kisasszony! Itt Havanna hercegnője, Soroksári Upmann Dézi kisasszony, itt a Kelet rózsája, Grün Lili kisasszony, a debreceni *fecskemadár!*”

A dalban viszont az „Óperencián túl” a XIX. században eléggé közkeletű idiómáját használja, amely Csokonainál, Jókainál, Mikszáthnál mind eredeti („*ober Enns*”: az Enns folyón túli vidéken, vagyis a Monarchia határain túli világban), mind átvitt értelmében előfordul (a mesében, „*Seholsincsországban*”), ahogy nyilván sok más

szerzőnél is. Maga a „*Túl az Óperencián*” verssor azonban megint csak Petőfinél, a *Pató Pál*ban olvasható:

Mint elátkozott királyfi
Túl az Óperencián,
Él magában falujában
Pató Pál úr mogorván.
Be más lenne itt az élet,
Ha egy ifjú feleség...
Közbevágott Pató Pál úr:
„Ej, ráérünk arra még!”

A laikus befogadó értelmezői kontextusát a magyar szöveg úgy helyezi át, hogy nem a házastársi hűtlenkedést, hanem a házasság halogatásának témáját sugallja: hol lesznek boldogok? Seholsincsországban, a mesében, vagyis *sehol és soha*:

Túl az Óperencián boldogok leszünk,
Túl az Óperencián csókra éhezünk,
Túl az Óperencián lesz mesés tanyánk,
Túl az Óperencián fészket vár reánk!

Minden egyéb érthető a dal *verzéből*. Érdekes módon Kállai és Kerényi ezeket változatlanul hagyják:

EDVIN De megcsik a férjjel ott is, trallala, a hámból hogy kirúg!
STÁZI A férjek, kikről kegyed beszél, trallala, de furcsa kisfiúk!
EDVIN A feleség az csak ül otthon, trallala, és stikkel és imád!
STÁZI S ha kimaradsz, nincs egyéb dolga, trallala, csak szépen várni rád!
EDVIN Ez így van, és nem változhatik, trallala, Pesten úgy, mint Bergengócián!

Folytathatnánk. Csak remélni tudom, hogy jól látszik, milyen klasszikus és közköltészeti szöveghagyományba épülnek be a Gábor Andor-féle dalszövegek, s hogy ez biztosítja csaknem száz éve nemcsak a populáris regiszterben való stabil jelenlétüket, továbbélésüket, hanem kreatív újrahasznosíthatóságukat, újraértelmezésüket is: miként inspirálták akár a kultikus Bacsó-filmcímet (*Te rongyos élet*), akár a Mészga Gézával Bónit játszó rajzfilmepizódot, akár Hobó dalát: „*Száz éve már a barométer esőre áll...*”

Zsákszék minden olyan kísérlet, amely nem tudja az értelmezői kontextusokat a színpadon megteremteni, nem tudja a régi pesti világ vagy a Monarchia még rekonstruálható kulturális atmoszféráját, illetve a kontextusok még követhető változásait színre vinni. A színháznak abból kell a kiindulnia, amit Gábor Andor briliáns idézettechnikája mint jelentésszövedéket létrehozott. Vagy tessék olyan új fordítást alkotni, amely valóban megjeleníti a bécsi változat kétértelműségeit!

A közönség pedig büntet. Az új operettszínházi produkció DVD-jét végignézve egy darabig nem értettem, mi zavar. A siker kétségtelen, a tapsok nem maradnak el, az énekesek és a zenekar „odateszi” magát, a díszlet valóban pazar, és fel is idézi az 1915/16-os előadások pompáját, a színház a színházban virtuóz dramaturgiáját.

Csak egy baj van: a közönség nem nevet.

Nincs min: a *Csárdáskirálynő* humora így halott.

A Budapesti Operettszínház előadása



Ilovsky Béla - theater.hu