

újraelészítés közt frissen sült süteménnyel kínálja a mentősöket –, elsősorban olyan orvosokat, igazi elkötelezett humanistákat, emberszerető lényeket látunk, akikkel az egészségügyben kóvályogva, sodródva, kiszolgáltatva, megverve nem találkozunk, vagy nem vesszük őket észre. Akik nem isteneknek képzelik magukat, ahogy hinnénk. Hanem pusztán igazi segítők. Felemelő, mély pillanatok ezek. Egy citológus arról beszél, hogy milyen közölni a „rossz hírt” egy beteggel, s hogy ez tele lehet nagyszerű emberi tartalommal, energiával. A színpadi képet, amelyben főleg nevetséges, tehetetlen alakok téblábolnak, mint egy hangyabolyban, ilyenkor felváltja a hiteles, valódi, igaz emberek arca. Ezek a kivételes találkozási pontok adnak reményt a néző számára a szürreális kietlenségben, és arra emlékeztetnek: egy ilyen rendszerben is észre kellene venni az embert.

Az előadás két síkja, a színházi és a vetített között nemigen van átjárás, bár a színpadon is humanizálódnak bizonyos figurák, már az első percben is: ott is küzdenek mentőorvosok valakinek az életéért, nem gazemberek és kiégett gépezetek, akik megtagadják a segítséget, de a halál előszobájában nemigen van bennünk empátia irántuk, és minden erőfeszítésük ellenére őket fogjuk hibáztatni.

A halál elfogadásának vizsgálata talán már az előadás születésének pillanatában megfogant mint szándék, hiszen egy halálesettel nyit a darab, és a halott anyját kereső fiú, a rendező öniironikus alteregója vissza-visszatér a jelenetek során. Azonban a bemutató óta fejlődő

előadásban érezhetően (hang)súlyosabbá vált ez a kérdés: a filmen megszólalnak olyan orvosok, akik a halállal való küzdelem, a gyógyíthatatlan betegség elfogadásáról beszélnek. Valahol a távolban, főleg e másodszer látott változat után, felrémlik egy olyan kérdés az előadás egésze vagy „értelme” kapcsán, hogy vajon meg tudunk-e bocsátani egy olyan (egészségügyi) rendszernek, amelynek minden erőfeszítése ellenére egyszer meg fogunk halni. (Ezért is hiányzik Pálos Hanna kiválóan elmondott monológja, egy halál-mese, melyet az előadás újabb verziójából már kihúztak. A színpadi sodrás ugyan megállt általa, a figyelem viszont összesűrűsödött.)

Az ilyen típusú színház rendezője már nem segít összeraknunk, összerendeznünk magunkban a világot. Ő már nem isten, hogy tudna válaszokat vagy megoldásokat adni. Nem értelmez, csak feltár, megmutat. Nem véletlen a választott nem dramaturgikus, lineáris szerkezet. Nem tud szétesni ez a világ, mondanám, mert eleve szét van esve – ez dramaturgiájának alapja. A néző munkája összerakni. Egy gyógyszerész arról beszél a filmen, amit mindannyian tudunk: hogy az orvosoktól azt várjuk, hogy istenek legyenek, és akkor is megmentenek meg, amikor lehetetlen. Az előadás a rendező szerepén ironizálva – a mindenható rendezőén, aki belegyalogol egy finom, érzelmileg telített jelenetbe, vagy istenként fogadja a rövidszoknyás-combfixes színésznők felajánlását a záró képben – talán ugyanezt veti fel: a rendező isten, vagy azt hiszi magáról. Vagy mi várjuk el tőle, hogy az legyen, és válaszokat adjon – helyettünk.

Kiss Gabriella

Képtelenül képes természetrajz

A VIRÁGOS MAGYARORSZÁG A KAMRÁBAN

Magukra valamit adó színháztörténetek számára már tizenkilenc év távlatából is értelmezésre váró filológiai problémát jelent eldönteni, hogy mi a pontos címe a hazai operettjatszás megkerülhetetlen eseményének, a Mohácsi-féle 1916 *Csárdáskirálynő*-nek. Ahogy 1993-ban jelzésértékű volt az 1916-os dátum, úgy válik 2012-ben fontossá az a tény, mely szerint új magyar operettet, mi több: háromfelvonásos nagyoperettet lát a közönség. Kovács Dániel rendezése ugyanis nem kevesebbre vállalkozik, mint annak a magát Offenbachtól és Strausstól eredeztető tradíciónak a szí-

nházi analizésére, amelyet hazánkban izgalmasan határoz meg a műfaj szocialista kisajátításának gyakorlata, az erre reflektáló kaposvári hagyomány és a musicaljatszás jelene. S a Kamra bemutatójának talán épp az a legizgalmasabb vonása, (a) hogy a nézőre bízta: a www.viragosmagyarorszag.hu színrevitelének, az Ascher-féle *Állami Áruház* (1976) és az Ács-féle *Munkásoperett* (1985) által fémjelzett játéktudomány emlékezhelyének vagy egy általában nemzéképtelennek minősített, ám rendkívül szórakoztató színházi jelhasználat kortárs formációjának tekinti-e az előadást.

Ennek a hozzáállásnak mintegy záloga, hogy tudomásul vegyük: a nevetés polgári színházának jelenét író Frank Castorf-, Christoph Marthaler-, Michael Thalheimer- és Sebastian Baumgarten-rendezések, továbbá az idei Berlini Színházi Találkozóra is meghívott *Der (s)panische Fliege* (Spanyol pánikba esett légy) legfontosabb közös nevezője az a színre vitt alaptapasztalat, melynek értelmében „végső soron csak idézetekben lehet beszélni” (Heiner Müller). A Herbert Fritsch rendezésének scenográfiáját szervező és a nagyszínpad egészét betöltő perzsaszőnyeg például egyértelműen utal a bohózatok polgári otthonára. Jólápoltságát viszont elsősorban meg- és átmászhatósága, illetve átugorhatósága értelmezi – vagyis az a mozgásvilág, amely a Marx Brothersre, Laurelre és Hardyra, Chaplinre, Harold Lloydra,

ról, s ezt követően felhangzik a nyitány, a nézőtéri megvilágításban ülő közönség számára mintegy megtestesül a bulvárnaturalista és a művészszínházi hagyomány közötti különbség. Miközben elektronikus hordozóról le- és bejátszva hallgatja a Kákonyi Árpád és Matkó Tamás slágergyanús motívumaiból álló zenét, maga előtt látja a karmesteri árokban elhelyezkedő nagyzenekart is. Miközben megcsodálja a falu határát jelentő dombtető, a templomtorony, a felhők között repülő madarak piktorealista giccsbe hajló és a Kamra játékterét szűk színészi járassá formáló képét, azt a vasfüggönyt is látja, amelynek ajtónyílásából a vastapsot követően lépnek elő a színész sztárok. Ebben a materializálódott távolságba tolakszik be jobbról egy papundekliből készült fekete Audi orra, s ide libben be a bonviván és a táncos-komikus, hogy a néző figyelmét arra a festett idillre irányítsa, amely a falu miliójét romlatlannak ábrázoló népszínmű sajátja.

A nyitány tehát egymásra vetíti a klasszikus operettjátzás nagyestélyiknek helyet adó parfümszagú „tágasságát” és egy festett kulisszával, virág-, illetve állatnevekre hallgató színészi testekkel, illetve vállaltan közepes minőségben tolmácsolt dallamokkal zsúfolt, fülledt atmoszférát. 2007-ben Michael Thalheimer rendezésében a Deutsches Theater olyan sztárjai, mint Nina Hoss vagy Ulrich Matthes, egy vasfüggöny elé tölt négyülékes kanapén szorongva másfél óra alatt és egy Hammond orgona meg egy pianó kíséretében abszolvták *A denevér* valamennyi slágerét. Kovács Dániel nem kevésbé következetesen épít az operettet néző elvárásaira, ám a velük folytatott játéknak nem az az eredménye, hogy várakozáson felül fáradtan és megkönnyebbülten távozzunk a színházból. Inkább az érdekli, hogyan lehet egy, az operettet hungari-



Ötvös András (Szigeti Jácint)
és Ónodi Eszter (Nyulassy Viola)

Buster Keatonra, illetve a korai rajzfilm-trükkökre emlékeztet. Ezt az idézettechnikát jelenti be a *Virágos Magyarország* első szekvenciája. Amikor ugyanis a háromfős zenekar egyik tagja egy szál, karmesteri pálcaként használt büdöskével a kezében finoman meghajol, int, majd távozik a színpad-

LENT: Pálmai Anna, Borbély Alexandra (Bölcső Nikoletta), Ötvös András
és Bodnár Erika (Nyulassy Ibolya)





Pálmai Anna (Kovács Rózsi),
Rajkai Zoltán (Hajmási B. Péter),
Ötvös András és Kocsis Gergely
(Nyulassy Pista)

kumnak tekintő színházi kultúra jelenében megszólaltatni a műfaj talán legvonzóbb dimenzióját, az ének- és táncpariolakban kirobbanó turbulenciát.

A klasszikus operettjátszás kedvelőit néhány, energikusságánál fogva kiemelkedő színészi megoldás emlékezteti erre az anarchisztikus befogadói állapotra. Ilyen a néptáncos szubrettnék (Pálmai Anna) a refrént az első perctől kezdve a taps ritmusára éneklő csárdása; a házi pálinka helyett partidrogokhoz szokott s így néhány feles után már az asztalba kapaszkodva táncoló komikus (Tasnádi Bence) gumipók lábára koreografált részeg kettős; a táncoperett burleszkhumorát a bonviván (Ötvös András) foglalkozásának felhangosítására használó „Nekem a lobbí a hobbim” betétdal, vagy a buf-fóként megjelenő polgárőr (Rajkai Zoltán) „magyar harcos” belépője.

A Kaposvár-jelenség részét képező

hagyomány ismeretében azonban ezek az elszigetelt pillanatok nem (csak) önmagukban, hanem azért (is) figyelemre méltóak, mert nyilvánvalóvá teszik: Kovács Dániel és Vinnai András valamennyi szereplőnek megadja az egyértelműen felismerhető zenei és táncos idézetek révén artikulálódó öndefiníció lehetőségét. S ezen a ponton ragadható meg az az (ön)íronia, amellyel ez az operett viszonyul a saját maga által kiszolgált dramaturgiai és tematikus elvárásokhoz, továbbá az a szatirikus jelleg, melynek köszönhetően ez a 2012-ben született mű teszi nevetség tárgyává a kirekesztés rendjét hatalmuknál fogva meghatározó személyeket. A *Virágos Magyarországnak* az előadás hangzásvilágának strukturáltsága nem követi a klasszikus nagyoperettek alapszabályát, vagyis a zene nem teremt egy, a verbális megnyilatkozásokat magába foglaló univerzális világot, hanem idegen testként szólal meg. Olyan jól és az úgynevezett közbeszédből unalomig ismert frázisokat hallunk megzenésítve, mint „Fogy a magyar”, „A tettekben hiszek, s a kemény munkában”, „Oly mély az árok”, „Valaha volt itt szebb élet”, „Munka a csontom, és munka a húsom” stb. Ugyanakkor épp e leplezetlen didaxis teszi egyértelművé, hogy a legújabb magyar operett alkotóit a műfaj *magába színháziasíthatósága* (Brecht) és annak mindenkor politikuma érdekli.

Ascher Tamásnak 1976-ban rendelkezésére állt egy olyan operett (az 1952-ben bemutatott *Állami Áruház*), amely pontosan modellálta az ötvenes évek mitológiáját. A Kovács–Vinnai szerzőpárosnak viszont írnia kellett egyet arról a jelenről, amelyet azért tartanak (ki)nevethetőnek, mert „Egyszerűsödik [...], egyre egyszerűbb igazságokat érzünk a magunkénak, és egyre hangosabban mondjuk ezeket, egyre erőteljesebb aláfestéssel”. A nemzet virágoskertjében zajló, államilag finanszírozott ünneppsorozat, a SZÍVÜNK (Szent István Vándorünnep Nemzeti Kincseinkből) záróünnepsége, pontosabban a Szent Koronát formáló virágoszobor körüli bonyodalmak kapcsán tehát nem korunk olyan hősei és áldozatai válnak ideológiailag prekonstruált képződményekké, mint a szülőfalujába visszalátogató vidékfejlesztési kormánybiztos, a Hollandiából szerelme miatt feleslegesen hazatérő „virágköltő”, az állampolgárok adójából meggazdagodó és a polgármesterasszony egykori házát elbitorló oligarcha vagy



annak *Megasztáron* szocializálódott lánya. Hanem az a tökéletesen kiszámítható s ezért maradéktalanul (sztereotipizálható, vagyis végső soron tényleg leegyszerűsített mód, ahogy ezek a beszélni és mozogni képes konstrukciók léteznek. Az előadás háromórás időtere ezért telik meg a szó legszorosabb értelmében vizuális, akusztikai és verbális képekkel: a tunyánci művelődési ház színpadát piros-fehér-zöld lufikból fűzött girland díszíti, a virággörre allergiás személyi asszisztens okostelefonjáról cseréli le Facebook-profilképét, a néptánc-tanár lábán először kalocsai papucs, majd túsarkú piros csizma kopog, a volt téészelnök fiának selyem háziköntöse alól kivillan a szoláriumtól égett bőr, a buffó a jobb-oldali diskurzus alaptémáiból csinál szóvicceket, a bonviván beszédein pedig tanítani lehetne a demagógia retorikáját. S mivel ezeknek a siker receptje szerint strukturálódó kulturális alapképeknek a felismeréséhez és azonosításához bőven elég, ha hatvan percen át fogyasztjuk egy televíziós szolgáltató alapcsomagját, kérdés, hogy a rendezés milyen stratégiák révén hozza játékba ezek ideológiai-mediális közvetítettségét. Egyszerűbben fogalmazva: mi leplezi le az úgynevezett mai magyar valóságban zajló életjátékok rettenetes szarkazmusát, borzalmas hülyeségét?

Ebből a szempontból fontos, (a)hogy Kovács Dániel megszüntette őrzi meg a kaposvári hagyományt. Az étkezési csekkekért táncot próbál, illetve a Bölcső birtokon csicskáztatott „közmunkások” elvileg tökéletesen betölthetnék azt a szerepet, amit a Béjart-féle *Víg özvegyben* a tankok, az Ascher-féle *Állami Áruházban* a micisapkás részeg megverő rendőr vagy a bőrkabátos ávós, a Magyarországon rendszerint musicalként előadott *Koldusoperában* pedig azok a Ferenciek teréről érkező hajléktalanok játszottak, akik 2001-ben egy üvegfalhoz tapadva, hulló hóesésben hallgatták a „szegények szegényeinek korálját”. Ezeket az operettkórus dramaturgiai funkciójára csak többes számuknál fogva emlékeztető alakokat azonban a nevesített szerepekben épp színen nem lévő színészek (vagyis „mindenki”) játssza. S az olyan gegek, mint hogy Elek Ferencet kendős öregasszonyként, Borbély Alexandrát guberáló romaként látjuk viszont, csak fokozza azt a vágyunkat, hogy mellékszerepben is felismerjük a társulat egy perccel korábban még bonvivánként vagy primadonnaként daloló ismert színészét. Vagyis a rendezés nem konfrontálja a „kívülről” (az életvalóságból) behozott „lényegest” (komolyan vehető) az operett „lényegtelen-ségével” (irrealitásával, komolytalanságával), nem is omlasztja egymásba a természetes/művi, autentikus/hamis kizáró ellentéteit, hanem ezeket zárójelbe rakva játszik el a műfaj teatREALitásával.

A *Virágos Magyarország* szöveggönyvét erős hálóként tartják össze azok az iskolai memoriterek révén jól ismert idézetek, amelyek épp torzultságukban-torzíthatóságukban tekinthetők a „közbeszéd” részének. Ily módon az „Ez a dzsuva a magyar föld... Ez táplál téged, s ebbe is térsz vissza”, „Jól csak a szívével táncol az ember”, „A munka a világom, én bírom is. / Bölcsöm az s majdan sírom is”, „Azé a föld, aki megműveli! / Azé a virág, aki öntözi!” kifejezéseket ugyanúgy a sajátjának vélt kulturális kontextusnak címezték, mint tette azt a *Csárdáskirálynő* német nyelvű librettóját a pesti közön-

ség nyelvi világára 1916-ban átdolgozó Gábor Andor. Az alakok nem egyszerűen csak szerepkörök, nem is csak társadalmi sztereotípiák, hanem (Jácint, Viola, Rózi, Ibolya és Nyulassy néven) a Kovács Dániel tervezte és díszletelemként funkcionáló festményekbe illő növényi és állati motívumok. A képtelen természetrajz más elemei jól ismert operettekől, filmekből kölcsönzöttségük révén válnak képpé. Ilyen az egyik legnépszerűbb Kálmán Imre-sláger alakjának nevével önmagát egy betűvel megkülönböztető Hajmási B. Péter és a Jácint demagóg szónoklatának hatására öntudatra ébredt Viola vezette forradalom, amikor is a közmunkások a Dargay Attila-rajzfilm fához kötött Döbrögijeként inzultálják *A cigánybáró* Zsupánjának ábrázolási szokásrendjét követő kiskirályt, majd *A denevér* kacagó-áriáját kísérő kórust megidézve nevetik ki. A legizgalmasabb azonban az az önironikus-karikázó játékmód, amely bizonyítja, hogy a Katona társulata zsonglőrként tud játszani a színészi alakítás bulvárnaturalista, illetve lélektani realista megoldásaival. A szubrett-csárdás refrénjének tapsra hegyezett, késleltetett kezdése, a táncos-komikus harmadik allergiás tüsszentésének eltűlése a közönségsiker leghatásvadászabb, ám legkönnyebben megunható összetevői. S a rendezés háromszorosan is bebiztosítja, hogy ismeretlen ismerősként lássuk őket viszont. Egyfelől a szöveg aláhúzza e megoldások kommersz voltát, másfelől a színészi játék elnyújtja létrejöttének ritmusát: „Hoppállaré! Micsoda fordulat!” – jelenti be például fejét lassan a közönség felé fordítva, önelégült mosolyát kitartva Pálmai Anna, amikor a táncos-komikus végre megkéri az ő szubretti (vagyis az első perctől fogva neki rendelt) kezét. Továbbá (és elsősorban Ötvös Andrásnak, illetve Ónodi Eszternek köszönhetően) a legváratlanabb pillanatokban jön létre olyan atmoszféra, amely az egy-egy mondat vagy mondatrészlet segítségével megteremtett mikroszituáció lélektani hitele révén teszi teatrális zárójelbe a következő pillanatban már tudatosan kliséként használt kézmozdulatot vagy arcjátékot.

A főváros egyik, magát a művészszínházi kísérletezés felől is definiáló intézményének stúdiószínpadán zajló ősbemutató magától értetődőnek tekinti az operettséma által automatikusan előidézett (és általában perszifláló) hatást. Ez fogalmazódik meg a sajtóanyagokban olvasható ígértben is: „a magyaros dallamok, a megható és tanulmányos történet, az operett csillogó világa minden magyar keblet megdobogtat. Könnyes szemekkel, arcunkon mosollyal fogunk felkelni székeinkből a háromfelvónásnyi felhőtlen szórakozás után.” S éppen ezért telitalát az a döntés, hogy az előadást lezáró és az Oláh Ibolya tolmácsolásában ismertté vált *Magyarország* című dalt megidéző finálét a társulat egyfajta *supergroup*-produkcióként éneklí. A tévé által is közvetített záró rendezvény főpróbájának keretében elhangzó „Úgy szeretünk, Magyarország” ugyanis épp hosszúságánál fogva eleveníti fel és meg az olyan kulturális performanszoknak a hangulatát, amelyeken, sztárok, celebek, sportolók, politikusok és állampolgárok éneklí-hallgatják-mondják-hiszik, hogy „Szívünkben egy szép új világ vár”. S az a tény, hogy a nézőtéren ekkor nevetnek a legkevesebben, nemcsak azt a záró aforizmát igazolja, mely szerint „Ez egy pentaton ország”, hanem bizonyítani tudja az operett politikusságát.