

HELTAI GYÖNGYI

Primadonna-paradigma

Blahától az „isteni Zsazsáig és Carola Cecíliától
a Honthy-féle Cecíliáig”¹

Mottó: „Operettprimadonna! Ő
mindig a felhők közül száll alá,
mindig szükségszerűleg
tüneményeszerű – ahogy kívánja
ezt minden operett házi törvénye
és ha úgy tetszik – a
”huszáreglama”.²

A primadonna paradigma feltételezésem szerint a tizenkilencedik század második felétől működött: egy híres primadonnák egymástól örökölt és egymásra utaló szerepei által szövődő intertextus háló, mely a magyar zenés szórakoztató színházban nemcsak sikert generáló, hanem kulturális jelentéseket közvetítő eszköz is volt. E nemzeti és városi identitás építéséhez is kapcsolódó utalásrendszer működésének leírását és néhány szálának felfejtését kísérem meg.

A primadonna szerepkör kiemelkedése annak volt köszönhető, hogy a XIX. századi zenés színházi szórakoztatás első számú modellje nálunk is a francia, pontosabban az Offenbach operett volt. Miként Csáky Móricz is utalt rá az operett kulturális funkcióit vizsgáló kötetében³, a párizsi premier után nem sokkal magyar vidéki társulatok is bemutatták e zenéjükben és librettójukban igényes darabokat, melyek dramaturgiai középpontjában a primadonna állt. Offenbach saját színházában az 1856-ban megnyílt Théâtre des Bouffes-Parisiensben Hortense Schneider testesítette meg e győzedelmes nőtypust, mely a birodalmi tudatot építő, Londonnal a világhiállítások műfajában versengő, Haussmann báró által a modernitás elvei szerint átépített francia főváros egyik jelképe lett. Uralkodók is lelkesen nézték őt A gerolsteini nagyhercegnő arisztokrácián ironizáló előadásában. A primadonna a férfiak számára a vágy elérhetetlen tárgya volt, a vonzó, a „bevállalós” nőé. Másfelől jelentette a vélt jogaiért botránnyal is harcoló vagyonos üzletasszonyt, aki a nők számára a tömegszínházi szférában is megvalósítható karriert reprezentált. A kozmopolita színházi modellben az „operettprimadonnaság” Európa-szerte hasonló attitűdöket generált. Mivel elsősorban ő vonzotta a nézőket a színházba, fellépti díja akár tízszerese lehetett a

¹ A tanulmány az MTA-ELTE Válságtörténeti Kutatócsoport támogatásával készült.

² Egyed Zoltán 1943b: 4.

³ Csáky 1999: 38-39.

többi szereplőnek. Mégis, szinte kötelezően jellemezte szeszély, szerződészegés – e kivételességét jelző cselekedetekkel vált még izgalmasabbá a nézők számára. A XIX. század második feléről, a tudatos és lelkes nemzetépítés fő időszakáról lévén szó, nem meglepő, hogy Párizs és Budapest nagy primadonnái a kortársak számára bizonyos nemzeti tulajdonságok, ambíciók, sőt politikai törekvések hordozói, jelképei is lettek. Emiatt az utókor időnként ambivalensen viszonyult hozzájuk.

A primadonna paradigmát, mint kulturális konstrukciót elsősorban az alakuló pesti színházi ipar formálta. E városi léptékben a primadonna a nemzeti ambíciókban szereplő „nagyvárosi” identitást reprezentáló budapesti terekhez, szórakoztató intézményekhez kapcsoló szimbolikus kötődéseket hozta létre, gyakran elődeire utaló szerepei révén. Eme utalásrendszer működtetéséhez szükséges volt a Bourdieu által „tömegtermelés almezője”⁴-nek titulált közegben működő szerzőgárda. A sajtóból vagy a színházi iparból regrutálódó librettisták törekedtek arra, hogy a pesti szórakoztató ipar nem túl hosszú múltjára vonatkozó nosztalgia - referenciákat építsenek darabjaikba. Különösen a mulatókra és a külvárosi színházakra volt jellemző e recikláló eljárás. Produkcióikban gyakran parodizálták a népszerű előadásokat s sztárprimadonnáikat. Feltételezésem szerint e nemzeti és városi referenciákat hordozó primadonna image-ok terében évtizedekig fogyasztóként élő néző képessé vált a zenés színház nyelvén fogalmazott kulturális üzenetek, s ezen belül az egy-egy primadonnához kapcsolódó változó jelentések dekódolására. E kultúrakommentár, mely nem volt feltétlenül kultúrakritika vizsgálata, művelődéstörténetileg azért fontos, mert a mozi dominanciája előtti korszakban az 1875-ben megnyílt pesti Népszínházra jellemző, döntően primadonnaközpontú előadásmodellek volt a tömegkultúra legnagyobb hatású médiumai.

Felmerül a módszertani dilemma: miként „írható le” a primadonna játéktípusa s egy sikeres színésznőét messze meghaladó színpadi karizmája? Marco de Marinis az ún. „hagyományos komikus”-i játékmód specialitásainak leírására kidolgozott színház-antropológiai modellje⁵ alkalmasnak tűnik néhány sajátosság felvázolására. Eszerint a drámai színész szöveginterpretáción, s színészi összjátékon alapuló játékmódjával szembeállítható a hagyományos komikus játékmód tradíciójába tartozó primadonna „színpadi magánya”, „szólista elhivatottsága”, melyet a színházi zsargon úgy jelöl, hogy a primadonna képes „betölteni a színpadot”. Kilép a doboz-színház esztétikai konvenciójából, nem fogadja el a polgári színjátszásban feltételezett „negyedik fal” létezését, azt a közmegegyezést, hogy a nézők csak „belesnek” egy másik élet kulisszái közé. A primadonna:

„...nem azért van a színpadon, hogy valamit ábrázoljon (interpretáljon), hanem hogy önmagát megjelenítse.”⁶

⁴ Bourdieu 1971.

⁵ Bővebben lásd: Heltai

⁶ De Marinis:175.

E játékstílus jellemzőit az általam vizsgált négy primadonna mindegyikével kapcsolatban konstatálják, most azonban csak Blaha Lujzára vonatkozó példákat idézek. A „nemzet csalogányáról” könyvet publikáló Verő György így jellemzi játékstílusát:

„Vagyis Blaháné csakugyan magát adja a szerepen át. Ő beszél, ő dalol, ő sír, ő s nem a darab Jucija, Esztije vagy Birikéje. Ez voltaképp dilettáns tempó és lám, Blaháné hatása mégis ugyanaz, sőt nagyobb, mint a mellette rendre elhalványuló művész-csillagoké. Valósággal elemi az, mint a viharé, amely nem ismer törvényt a maga erején kívül. Blaháné is ilyen, a közönséges törvény fölött álló valami: őseredeti egyéniség; több: rendkívüli jelenség.”⁷

A sztárprimadonna a nézőkkel dialogizálva munkálja ki az egyénisége védjegyévé váló színpadi eszköztárát, ehhez az előadás többi szereplője csak asszisztál. Hogy a hatáskelés módját illetően nem ismer el maga fölött álló tekintélyt (írót, rendezőt) kulturális kontextusának azon sajátosságából ered, hogy a színpadon a nézőkkel való optimális kommunikáció megvalósításán dolgozik elsősorban.

„(...) csak egyvalaki ül odalenn, aki őt különösen érdekli s ez az egy – a közönség. A maga egészében. Nincsenek ott lenn kiváltságos kedvencei s ezért kedvence ő az egész közönségnek; földszintnek, karzatnak, férfiaknak, nőknek egyaránt.”⁸

A librettó szövegéhez való laza viszonyát⁹ is az határozza meg, hogy nem elsősorban egy író által megalkotott „fiktív személyiséget” kívánt életre kelteni, inkább egy szórakoztatásra specializálódott „fiktív testet” épít.

A primadonna paradigma működését Orosz Magdolna intertextus definíciója és felosztása¹⁰ segítségével vizsgálom. Eszerint az intertextuális kapcsolat olyan komplex relációként írható le, melyben egy sokrétűen strukturált és rendezett szöveg (jel) referál egy másik, szintűgy strukturált szövegre (jelre). Mivel a relációban részt vevő szövegek rendelkeznek saját referenciával is, az intertextuális referencia-reláció meta referenciát képez. A fő kérdés, hogy a referált szöveg, amit idéznek (s ami motívum, figura stb. lehet), mennyiben, s milyen módon változtatja meg a referáló szöveg (amelybe az idézet kerül) jelentésstrukturáját. Az integráció jelenthet önreferenciát, mikor pl. a librettisták korábbi műveikből kölcsönöznek figurát, jelenetsort, illetve mikor a primadonna a közönségnek „kiszólva” saját korábbi szerepeire utal. De a referált szövegek többsége más szerzőktől származik. Szemantikai síkon – a jelentés-integráció fajtája szerint – megkülönböztethető a referált szöveg beágyazott elemeinek jelentését

⁷ Verő 1926: 88.

⁸ Verő 1926: 89.

⁹ „(...) Tamási és Soldosné csendes társzerzői közreműködése révén, akik minden előadás alkalmával új és újabb mókákkal és kiszólásokkal tarkítják derűs jeleneteiket...” (Verő 1926: 115.)

¹⁰ Orosz 2002.

továbbvivő megerősítő, illetve azok jelentését átalakító „változtató integráció.” Ezt témánkra úgy fordíthatjuk le, hogy a referált szövegek mikor szolgálták a primadonna központú előadások nosztalgikus, emlékezet-építő hangnemét, illetve, mikor inspirálták a referáló szövegben megjelenő színpadi világ gúnyos eltávolítását. A színházak 1949-es államosítása után keletkezett primadonna központú előadások esetében lehet fontos kategorizációs szempont a pragmatikai sík: az intertextus (explicit vagy implicit) jelöltségének, illetve jelöletlenségének kérdése. Hisz akkor nem volt kívánatos a két háború közti korszak felejtésre ítélt bulvárkultúrájára való nyílt, pozitív hangnemű utalás.

A primadonna paradigma kutatása művelődéstörténeti szempontból a kozmopolita szórakoztató színház és a modern nagyvárosi identitás fejlődésének összekapcsolódását elemző vizsgálatként is felfogható. Arra a Csáky Móricz által is konstataált jelenségre utalok, hogy a gyorsan modernizálódó, az elidegenedés jeleit hordozó nagyvárosokban, a különböző társadalmi rétegekből származó, különböző vallású és etnikumú lakosság számára – a XIX. század végén, XX. század elején – a zenés színházi szórakoztatás hatékony eszköz volt egy új közös nagyvárosi identitás teremtéséhez.¹¹

Primadonna a nemzetépítésben – a „nemzet csalogánya” vonal

Mottó: „A Népszínház szíve Blaha Lujza mellében dobogott. Az ő művészetében volt egy különös, nehezen meghatározható elem, ami azt mintegy nemzeti közüggé avatta. Ha az ő szívfájdítóan édes hangjával elsírt vagy elnevetett egy magyar nótát, akkor a hatás, amit kiváltott, rokon volt azzal, amit talán egy szép hazafias szónoklat idézne fel hallgatóiban. Valami keresetlen és egészen öntudatlan, de megható nemzeti pátosz volt a művészetében, pedig a művész maga egyszerű és szerény asszony volt.”¹²

A primadonna paradigma, mint kulturális jelenség, a kiegyezés és a pesti Népszínház megnyitása (1875) utáni korszakban – feltételezésem szerint – két eltérő presztízsű forrásból találkozott. A Blaháné-vonal a kortársak és az utókor által is jól dokumentált. A Carola Cecília-vonal a nemzeti ügygel való kevésbé közvetlen összekapcsolódottsága miatt rejtettebb. Paradox módon ugyanakkor az utókorban az utóbbi „termelt” gazdagabb utalás-bokrot. A következőkben megkísérlem bemutatni a két primadonna hagyomány alap-toposzait s kapcsolódásaikat.

A döntően szórakoztató funkciójú, de társadalmi, nyelvterjesztő és műfajteremtő irodalmi küldetéssel is felruházott pesti Népszínházban a francia mintájú primadonna kultusz kiemelt tárgya a korábban a Nemzetiben főként népszínművekben fellépő Blaháné volt. Az, hogy 1926-ban Verő György Blaha Lujza és a Népszínház Budapest

¹¹ Csáky 2005: 56-57.

¹² Herczeg 1985: 167.

színi életében címmel publikált könyvet, önmagában is jelzi, hogy már a kortársak is tudatában voltak Blaháné kiemelkedő szerepének a Népszínház magyarosító, nemzetépítő s városi identitást teremtő törekvéseinek tagadhatatlan sikerében. Ennek elismerésére utal, hogy Blaháné nemcsak magánéletében emelkedett házasságok során a bárónéi címig, pályájáért számtalan, nők számára a korban ritkán elérhető szimbolikus és konkrét elismerést megkapott még életében.

„Koronás arany érdemkereszt a királytól; elismerő, hálálkodó okiratok kormánytól, városoktól. Örökös tagjai sorába iktatta a Nemzeti Színház s dísztagjává választotta egy tucat egyesület. Kapott szerenádokat, járultak eléje fáklyásmenettel s ünneplő küldöttségekkel; nevére neveztek el a teret kedvelt Népszínháza előtt s kértére a Székesfőváros még életében kiutalta a díszsírhelyet a kerepesi temetőben, koszorús költőnk; Jókai Mór sírja tőszomszédságában.”¹³

Hogy Rákosi Jenőnek s népszínházi igazgató utódainak milyen nagy szolgálatot tett a „nemzet csalogánya” a kétezer személyes nézőtér naponkénti megtöltésében, az leginkább a naponta kiadott színlapokból olvasható ki. Míg a látványosságokat vagy operettek rendszerint különleges attrakciók nagybetűs kiemelésével hirdették, addig a népszínművek esetében a kiemelt reklámondat évtizedekig az volt: Soldosné Luiza assz. mint vendég, vagy Blaha Luiza asszony, mint vendég. Eközben a ma elsődleges előadás meghatározónak tartott rendező neve nem is szerepelt a színlapon. Blaháné játékmódja évtizedeken át lenyűgözte a hatalmas nézőtér legdrágább s legolcsóbb helyén ülő nézőt is. S azáltal, hogy a nemzetépítés lázában és retorikájában égő korban rendszerint ő játszotta a nemzeti műfajként ünnepelt népszínművek főszerepeit: a szakmai és nézői köztudatban a „magyar nő” megtestesítője lett:

¹³ Verő 1926: 19.

„De se nem magas, se nem alacsony, se nem kövér, se nem sovány természetével, dús ében hajával, gömbölyded arcával, turáni sárgásbarna arcbőrével, amelyen csak lehellet a vérbeli pirosság, kissé tömpe orrával, ’piciny szájával’, vakítóan fehér fogsorával s az ama bizonyos kis gödröcskével az állán: eszményi mintaképe a tűzről pattant magyar menyecskének.”¹⁴

A népszínművek nő-képe

Nem árt azonban közelebbről megvizsgálni a kiegyezés utáni korszak népszínműveinek nő-képét. A száznál több előadást megért, következőképpen kiemelkedően sikeres darabokat elemezve kitűnik, hogy e rendszerint Blaháné által színpadra vitt nőalakok nem írhatók le többé a népies nemzetkarakterológia fogalmaival. Épp az az izgalmas, hogy modernség felé mutató dramaturgiai jellemzőiket a nemzet csalogánya képes volt imageába olvasztani. Csepreghy Ferenc *A sárga csikójában* és *Piros bugyellárisában* a falusi figurák színpadi létének tétje immár nem a vagyoni és osztálykorlátokat legyőző házasság megkötése, hanem a személyiség titkainak feltárulása vagy a szereplő önmegértése. Míg a *Sárga csikó* (1877) férfidarab, a *Laci szerelmét játszó Erzsikének* (Blaháné) mindössze a feltétel nélküli hűség demonstrálása jutott, addig *A piros bugyelláris* (1878) a bíróné Zsófi (Blaháné) körül forog. Már a darab alapkérdése is inkább a városi létre jellemző: miként viszonyul az erotikusan vonzó nőhöz környezete s az miként birkózik meg a felé irányuló férfivággyakkal? Az elveszett, majd megkerült zsold témája csak arra szolgál, hogy a látszatra sablon népszínmű figurák – bíró, bíróné, huszár – dekonstrukciója megtörténhessen. Zsófi korábbi szerelmi, majd jelenlegi házassági kapcsolatára vonatkozóan maga és partnerei is kérdéseket vetnek fel, szinte modern kapcsolati játszmák játszódnak a falusi díszletben. Az előadás hatásosságát kétségtelenül növelte, hogy a férfiak által üldözött bírónét az évtizedekig körülrajongott primadonna játszotta. A nézők Blaháné-Zsófival együtt próbálták megfejteni-e vonzóerő okait:

Zsófi: „Hát már az egész világ én utánam bolondul? Ha valakinek valamikor jó szót adtam, már az just formál hozzám? Mind azon szid, hogy nem vagyok az övé: hát szídom én valamennyit, hogy nem az enyéme?”¹⁵

¹⁴ Verő 1926: 88.

¹⁵ Csepreghy: 277.

S a darabban nem csupán romantikus lángolásról van szó: a férj kontra régi szerető dilemma felvetése sem tabu többé:

Zsófi: (férjének – H. Gy.) „...hanem ha Csillag Pali valaha visszakerülne, ha keze, lába hiányoznék is, a kend szeme előtt fogom megölelni, érte kelmed? - Isten bizony!”¹⁶

A piros bugyelláris tehát a sablon figurák lelki életre ébredéseként definiálható. A bíróné erotikus vonzásából eredő másságával s bevallott érzelmi következetlenségeivel küzd. A nemek közti kapcsolatok terén minden szereplőnek van a darab világában erkölcsileg megkérdőjelezhetőnek minősülő tette. De a világ csak a tabutörő nőt büntetné:

Zsófi: „...czudarság ezektől a férfaktól, hogy mindent én rám tolnak,- én vagyok a rossz, a kikapó! ...üldöznek, hízelegnek, leskelődnek...asztán ők mondják ki a szentecziát a szegény asszonyra!”¹⁷

A darab az intrika szintjén a népszínműre jellemző deus ex machinával zárul: megkerül a zsold a piros bugyellárisban. A női, illetve férfi viselkedés eltérő normáit firtató szinten azonban világossá válik, hogy a Zsófit számon kérő férjnek és szeretőnek is van „bűne”. Zsófi ekkor a férfiak által neki szánt áldozat-szerepet visszautasítva visszahelyezi magát társadalmi pozíciójába, s immár illúziók nélkül ellenküzdelmet indít e nemek közötti kettős mérce ellen:

Zsófi: „Megállj te huszár! Megállj te tölgyesi bíró! Majd én tartok fölöttetek törvénszéket.”¹⁸

Ezzel a környezete irányítását átvevő asszony szereppel Blaha-Zsófi megnyitja a primadonna paradigmán belül a lét működését átlátó, vonzó érett asszony figura-toposzákat, aki a nézőkkel összekacsintva, némi cinizmussal rendezi el a férfiak helyett(!) a konfliktusokat. Élete végén e szerepkör konvencionális zárásaként Blaháné eljuttatja majd Csiky Gergely, Máder Rezső Nagymamájának (1908) főszerepét. E szereptípus kimutatható Fedáknál /Bús Fekete László: Pista néni, (1929), Szenes, Békeffi, Lajtai: Okos mama (1931)/, majd Honthynál /Békeffy, Lajtai Régi nyár (1928)/. E figura primadonna paradigmán belüli életképességét mutatja, hogy a nyáregyházi száműzetésben élő Fedákot is e szereppel szerették volna visszahozni a színpadra hívei 1954-ben. S egy televíziós dokumentumfilm¹⁹ nem ellenőrzött információja szerint e szimbolikus rehabilitáció ellen épp a szocialista rendszer kegyét élvező, akkor már Kossuth díjas Honthy tiltakozott a Népművelési Minisztériumban. Az a Honthy, aki

¹⁶ Csepreghy: 254.

¹⁷ Csepreghy: 308.

¹⁸ Csepreghy: 312.

¹⁹ Múltkor (MTV 2010. december 29.)

1964-ban maga is eljátszotta a Blaha Lujza által elindított sorban a rituális primadonna bűcsút reprezentáló szerepet.

A Blaha-féle népszínházi nő image-ok másféle altípusát indítja el Lukácsy Sándor A vereshajúja (1877). Ez a „kisebbség” – a vereshajú leány – szemszögéből vizsgálja, miként lehet a magyar falu hierarchizált, homogén közegébe „más”-ként beleilleszkedni. S a kérdést nemcsak a közösség által kirekesztett vereshajú Szilaj Kata (Blaháné), hanem a falusiak szempontjából is felteszi. A darab leginkább az asszimiláció dilemmáinak szimbolikus, didaktikus megjelenítése, s a kisebbségi népszínművek divatjának elindítója. Ennek jellemző szüzsé-sémája szerint az idegent elutasító anya nem akarja engedni, hogy fia „vereshajú” (a későbbikben, tót, sváb, zsidó, stb.) szegény lányt vegyen el.

Sajgóné: „No velem ugyan nem eszik egy tálból. Még ha a szegénységét számba se venném, de a kötekedő természetét és azt a lángszín veres haját el nem szívélhetném.”²⁰

Az előítélettel szembehelyezkedő Kata (Blaháné) mobilitási projektje egy minden sajátot feladó asszimilációs törekvés. A falu legderekabb legényének meghódításával, a többség szabályainak komikusan túlzó betartásával mindenáron emelkedni akar:

Kata: „Nincs aki rám vigyázzon, hát vigyázok magamra, aztán nincs annak a korai ölelésnek semmi haszna. Nagyon szegény vagyok arra, hogy rossz híremet költsék, vagy azt akarod, hogy újjal mutogassanak rám még mielőtt feleséged lennék?”²¹

A népszínmű vereshajúja tehát nem áldozat, hanem létét alakítani kívánó nő, aki nemcsak taktikával, stratégiával is rendelkezik.

E dramaturgiai modellt viszi tovább Almási Balogh Tihamér A tótleánya. Az alföldi faluban játszódó darabban is a Blaháné által alakított tót leánnyal házasodni kívánó legény anyja képviseli a liberalizmus ellenes álláspontot:

Örzsé: „A tót csupán a maga javát lesi s nem riad vissza semmi furfangtól, hogy elérje, amit akar.”²²

A nemzeti kérdéssel kapcsolatos dilemmák 1867 utáni átalakulására utal, hogy míg a darabban a „tótság” mibenléte többször meghatároztatik, a „magyarság” lényegének boncolgatása immár egyetlen szereplő szólalásában sem merül fel. A tót leány, Hanka (Blaháné) a vereshajú Katánál kritikusabban szemléli a többségi faluközösséget. Ellenállását jelzi, egyben a népszínmű hatáselemeit bővíti, hogy Hanka akcentusában, dalaiban megőrizi anyanyelvét. Blaha Lujza tehát szlovákul is dalol a Népszínház

²⁰ Lukácsy1877: 10.

²¹ Lukácsy1877: 8.

²² Almási: 27.

A nemzetiségi kérdés legegyszerűbb megoldása. A mi
 Urünwald Bélának és Thebusznak nem sikerült, megcsinálta a
 Almássy Tihamér és Blaháné
 A Národn e Novine ki van bekülve és dicshymnusokat
 zengedez, hogy végre valahára akadt egy becsülettudó magyar
 író, a ki azt a jó tót népet tisztességes módon hozta a színpadra
 és nem csinált belőle figurát. A mi meg Blahánét illeti,
 azt megválasztották a feloszlatott tót Maticza tiszteletbeli arkangyalává.

*

Tovább ezen az utón ! Blaháné megszelídítette a pánszlávokat.
 Hódítsa meg egy oláh szereppel a román memorandum
 Jankuját. Aztán verje agyon egy szerb népszínművel
 az Omladinát és ha »Stárcseviesnak« semmiképp se jön
 meg az esze leküldjük Blahánét Zágrábba. Egy horvát
 nótával és tánczczal leveszi azt is a lábáról . . .

*

Almási Tihamér pedig a kritikákat, melyek azt a szegény
 tót lányt keményen leszólják, azon praktikus célra használja
 fel, hogy beléjük csavarja kövér tantiémejeit.”²⁵

Az irodalomtörténet is konstataulta, hogy A tót leány-féle „nemzetiségi népszínművek” a kiegyezés utáni korszak politikai küzdelmeire reflektálva a nemzeti kisebbségek jogaiért emelnek szót liberális szemlélettel.

„(...) a nemzetiségi népszínművekbe könnyű volt politikai, vagy — hogy mai szóval éljünk — bizonyos világnézeti irányzatosságot elhelyezni. Burkoltan vagy leplezetlenül mód nyílt a színpadról nemzetiségi együttérzés vagy a zsidók egyenjogúsítása felé kiszólni.”²⁶

A szórakoztató színházak társadalmi klímaváltozáshoz való gyors alkalmazkodását mutató érdekes paradoxon, hogy e darabok épp a nemzeti-nyelvi homogenitás növelése érdekében nyitott Népszínházban, s épp a magyar nő megtestesítőjének tartott Blaha Lujza főszereplésével aratnak sikert.

Primadonna mint nemzeti idol

A nemzet csalogánya több évtizeden át épülő image-át a szakmai önreflexió műfajai, az alkalmi darabok is építették és kihasználták. Efféle volt az 1890. október 25-én bemutatott Száz év! Korrajz a magyar színészet történetéből egy előjáték és négy

²⁵ Borsszem Jankó 1882.

²⁶ Galamb: 3.

szakaszban című, Lukácsy Sándor népszínházi szerző-rendező által írott darab, mely a magyar színészet 100 éves jubileumának ünnepségsorozatába illeszkedett. A „színház a színházban” fogással, „legendásítandó” magyar színháztörténeti pillanatok inszcenizálásával operáló produkció üzenete az volt, hogy a színészet nagyban hozzájárult a nemzetépítő törekvések sikeréhez. A negyedik, a bemutató idején játszódó jelenetben a Népszínház sztárjai, élükön Blahánéval nemzeti ikonná vált önmagukat alakították, s kulturális referenciává vált szerepeiket idézték explicit, megerősítő intertextusokkal egy kerettörténet részeként. Míg az előző jelenetek a magyar színészet nagy pillanatait Déryné és Kántorné megszemélyesítésével idézték, a jelenben Blaha Lujza játszotta a nemzeti emlékezetben teret nyert színészek sorába illeszkedő önmagát, híres szerepeit – Tuzi Zsófit a Betyárkendőből, Finum Rózsit a Falu rosszából, Elisabethet a Sárga csikóból – dalokkal megidézve.

E tömegkultúra mezőben gyakori saját legendaépítést a tömegsajtó megerősítő kommentárjai kísérték. (Hisz a primadonna mindig hálás, példányszámnövelő téma volt.) Blaha Lujza 50 éves színészi jubileumát 1896. május 10-i számában például több oldalas, képes megemlékezéssel ünnepelte a Vasárnapi Újság. Bourdieu mező elméletének kategóriáit kölcsönözve megállapíthatjuk, hogy Blaha a kommersz művészetnek szentelt „tömegtermelés almezején” belüli vertikális tagolódásban „a nagy hasznot és polgári felszentelést” biztosító színháztípust képviselte. Külföldi sikereit a nemzeti genius sikereként értelmezték, s a primadonnát protokolláris aktusokon is nemzetrepresentáló értéknek vonultatták fel:

„(...) Soldosné őfelségeik ezüstmennyegzője alkalmából, Bécsset ejti lázba a nagyoperai Théâtre parén előadott magyar népdalaival.”²⁷

Szinte törvényszerű, hogy – legalábbis a legendagyártó diskurzusok terében – a kor másik női szupersztárja Erzsébet királyné is kapcsolatba lépett vele. Női idolként összekapcsolása ez: primadonna és királyné. Mindkettőjüket bálványozza a nemzet.

„(...) néhai Erzsébet királynénk Gödöllőn sétálgatva, a nyitott ablakon át figyelmessé lesz a falon lógó színes szalagokra, megkérdezi, ki lakik itt? S midőn értesül, hogy Blaháné: bemegy, töviről-hegyire megnéz mindent s kedvesen köszönteti a legszelebb szalagról leolvasott – Török Zsófit (A „Piros bugyelláris” felejthetetlen bírónéját)”²⁸

Blaha temetése is egy nemzet tisztelgése volt a nemzeti idol előtt: kevés primadonnát ért olyan megtiszteltetés, hogy a nevét viselő téren búcsúztatták, s a gyász az egész várost áthatotta:

„A Nemzeti Színház kegyelete a Népszínház előcsarnokában ravatalozta fel örökös dísztagját s január 20-án, a színház előtti Blaha Lujza téren búcsúztatta

²⁷ Verő 1926: 150.

²⁸ Verő 1926: 16.

el a magyar színművészet tüneményes alakját. Hatóságok és egyesek, testületek és magánosok vetekedve buzogtak, hogy jelentőssé tegyék a gyász pompáját. És mégis, nem a méltató beszédek, sem a bús gyászdalok, sem a 200 cigány sírató hegedűje, sem a virágok özöne, hanem a százezrek tömege, amely a Népszínháztól a sírig sűrű sorokban állt sorfalat a koporsót némán köszönteni, az fejezte ki legérthetőbben, ki volt Blaha Lujza: a mindenki, a Nép művésznője.”²⁹

Érdekes e hatalmat és közembereket összekapcsoló, jellegében össznemzeti tiszteletadást összevetni Fedák Sári titkosrendőrök által megfigyelt, titokban tartani kívánt, de mégis emberek tömegeit vonzó temetésével. 1955-ben a primadonna paradigma örököse által közvetített nemzeti jelentések már veszélyesek voltak a minden ambíciójában internacionalista pártállam számára.

A toposzok kialakításának mechanizmusa

Verő Blaha Lujzáról írott könyvének retorikai és narratív elemei jó példát szolgáltatnak a primadonna paradigma sajtó felőli megalapozásának mechanizmusára is. A magyar színesztet fejlődését egymásnak stafétabotot átadó nagy egyéniségek sorának láttatja, s Blaha interpretációjában e sorba illeszkedik:

„...odaröppen Debrecenből a párja is, a feltámadott Hegedűsné, akit ezen túl Blaha Lujza néven fogunk bálványozni, mint a magyarosság megelevenült géniuszát.”³⁰

Verő a primadonna által használt neveket – Blaháné, Soldosné – köznévvé³¹ alakítja, s egyedülálló színházi kvalitások kifejezőivé teszi:

(Blahánét – H. Gy.) „Türr István mégis kivitte egyszer Párizsba s végigkalauzolta a modern Babylonon. Sok szépet látott s tapsolt Judicnak: a francia Blahánénak is. Judic évek múlva, viszonzta ezt a látogatást Budapestnek.”³²

Mindkét várost egy-egy, egymás nagyságát elismerő női sztár testesít meg. Verő alkalmazza e technikát a Népszínházban vendégszereplő világhírű operaénekesnő jelentőségének érzékeltetésére is: „Patti a világ – Blahánéja”.³³ Működik az eljárás kisebb lokalitások primadonna-funkció betöltői esetében is:

²⁹ Verő 1926: 29.

³⁰ Verő 1926: 70.

³¹ Ez az eljárás a zenés szórakoztatás más nagy sztárjai, például Latabár Kálmán esetében is fellelhető.

³² Verő 1926: 18.

³³ Verő 1926: 110.

„Mindkét darabban Baloghné Erzsé asszonnyal, a kolozsváriak Blahánéjával osztozik a tapsokon.”³⁴

Küry Klára is „a kolozsváriak Blahánéja”-ként³⁵ szerepel a kötetben. Második házassága idején Blaháné a Soldosné nevet használta, s Verő ezt is köznevesítette, ezúttal Szigligetinét, a későbbi Pálmai Ilkát jelölve ki a „mester primadonna” funkció örökösének.

„Rákosi ’a nyár Soldosnéja’: Szigligetiné körül csoportosítja további műsorát.”³⁶

„(...) a jövő Soldosnéjának (Szigligetinének) még sokat kell tanulni a jelenétől, ha legalább a maga nemében – az operettben – Egyetlen akar lenni.”³⁷

Az utóbbi idézetben megjelenik a másik, Verő által a mesterprimadonna funkció leírására használt melléknévből kreált főnév: az Egyetlen. Ez egyszerre jelenti, hogy a XIX. századi zenés színházi modellben e szerepkör betöltése elengedhetetlen a sikerhez, s azt is, hogy egy színházban egyszerre csupán egyetlen primadonna töltheti be azt.

„(...) Szigligetiné a visszaérkező Egyetlen (ti. Blaháné – H. Gy.) elől Kolozsvárra szerződik az erdélyi részek külön egyetlenül.”³⁸

E névmágiával Verő a memoár irodalomban hajtja végre a „legendásítást”, a funkció névvel való átörökítését. Ez azonban – ahogy majd látni fogjuk – végbemehet más eljárással, pl. a szerzők által bizonyos szereplőnevek „örökítésével” is. A primadonna paradigmára jellemző az „örök ifjúság” motívum gyakori felbukkanása is. Míg a primadonna szerepkör általában életkorhoz, szépséghez és erotikus vonzóerőhöz kötött, a nagy primadonna – éppen nemzeti- és városi identitást reprezentáló képessége révén – évtizedekig is jelen van a színpadon. Vonzóerejének egy részét épp az adja, hogy együtt öregszik közönségével, mely a primadonnához kapcsolódó kulturális jelentéseket ezáltal nemcsak szinkron, hanem diakron szinten is képes dekódolni és élvezni. Így folytathat az „örökifjú” primadonna társadalmi, esetleg politikai utalásokkal teli dialógust közönségével irodalmilag nem túl értékes librettók segítségével. Blaháné esetében az örök ifjúság motívuma a szakmai önreprezentációs diskurzusban bukkan fel. 1896. május 6-án, Nemzeti Színházbeli első föllépésének 25-ik évfordulóját, a Tündérlak című népszínmű keretében a kor szokásainak megfelelően

³⁴ Verő 1926: 121.

³⁵ Verő 1926: 268.

³⁶ Verő 1926: 147.

³⁷ Verő 1926: 152.

³⁸ Verő 1926: 147.

alkalmi darabbal ünneplik, s az örök ifjúság toposzt hangsúlyozó verssel kedveskednek Blahánénak kollégái:

„Nem oly ósdi-fajta töpörödött néne,
Ki seprűn lovagol s ül a Lucza-székre;
Éppen megfordítva: az a talizmánja,
Hogy nem vénül soha örök ifjúsága.
Pedig huszonöttször cserélt a fa zöldet,
Mőte babonázza ezt a magyar földet.
Látják itt is, ott is, százféle alakban.
Szívverését hallják szebbnél-szebb dalokban,
Ma falusi kislány, üde, mint a bimbó:
Holnap meg menyecske, észbontón kacsintó.
Egyszer megnevettet együgyű szavával:
Másszor könnybe lábbaszt tenger fájdalomával.
Bomlik is utána nem egy falu népe,
Kackiás legénye, ezüsthajú vénje:...”³⁹

Ugyanez a toposz jelenik meg a Népszínház alapításának 50-ik évfordulóján, 1922. december 7-én előadott Török bíróné portája című, a Piros bugyellárisra reflektáló Verő György által írt alkalmi darabban is, ahol a már teret vesztett népszínmű, a már csak emlékekben élő Népszínház és a még mindig népszerű primadonna ünneplése kapcsolódik össze. Az egykori kolléganő, Rákosi Szidi Blaháné örök ifjúságát diskurzusalapító státusával magyarázza:

„A mi tavaszunkból sarjadt ki azoké is, akik utánunk gyüttek. Mink adtuk nekik a példát, mint kell virágzani és ha mit elérnek: nekünk is van abban részünk, az ő tavaszuk egyrészt a miénk is. Bennük vagyunk fiatalok ma is s ez a fiatalság nem múlik el soha. Ez, Zsófi, az első örök ifjúsága.”⁴⁰

A primadonna örök ifjúságának ünneplése visszaköszön majd az életkorát öniróniával szemlélő Fedák és Honthy sajtó megnyilatkozásaiban és e motívumra épített szerepeikben.⁴¹

A Blaha által képviselt „nemzet csalogánya” vonal tehát elsősorban a nemzetépítés hevét, a nyelvi és lelki magyarosítás szándékát jelentette a zenés színházi szórakoztatásban. Ez akkor is igaz, ha tudjuk, hogy ő emelte színpadra főszereplőként

³⁹ Verő 1926: 20.

⁴⁰ Verő 1926: 22.

⁴¹ Egyetlen példa: A számára írott primadonnaszerepben a Három tavaszban (1958) Honthy így kacsint össze önironikusan a közönséggel, egyértelműen saját életkorára utalva: „Rómáról mondják, hogy az örök ifjúság városa. Hát akkor Pest micsoda? Itt, ha egy színésznő betölti a harmincadik évét, akkor annyi is marad, még ha utána százhusz évig is játszik a színpadon. Nem rólam van szó. Hiába élni csak Pesten lehet” (Kellér-Lajtai: 13).

a sváb, szlovák, stb. menyecskét. A nemzetépítés törekvéseihez való közvetlen kapcsolódása miatt kortársai, például Jókai⁴² és az utókor is a primadonna szerep megnevesítőjét ünnepelték Blaha Lujzában. E státusemelkedés azonban azt is jelentette, hogy a primadonna szerephez tartozó egyes tulajdonságok (frivolság, a társadalmi szabályok bátor áthágása) már nem fért bele image-ába. Színészi határai is itt voltak a kortársak szerint: a szerepek negatív tulajdonságait is megnevesítette, a konfliktusokat letompította.

A „kozmpolita ág”

Mottó: „Itt van a régi, Carola Cecília... hallom a nótáját és látom a rengeteg smukkot rajta... és itt van az ő megszemélyesítője, Honthy Hanna, aki a réginek megfinomodott, légies, idealizált alakja. Holnap írok a réginek Drezdába: ott lakik a maga kis villájában, hogy jöjjön el, nézze meg Honthy Hannát és megtudja, hogy ki volt ő voltaképpen.”⁴³

Blaha mellett, illetve „alatt” létezett a primadonna paradigmának egy másik ősforrása. Carola Cecília a nem privilegizált rétegek szórakoztatási igényét kiszolgáló almezőben tevékenykedett, melyre a másodlagos műfajok, a paródia s a nemzetépítés korában lenézett „öncélú”, nem nevelő funkciójú szórakoztatás volt jellemző. E szféra korabeli alacsony társadalmi presztízsét akkor érzékelhetjük, ha felidézzük, hogy a Pesti Magyar Színház 1837-es alapítása után még az opera előadásokat is száműzték volna a műsorból a csak nemzeti drámákat komolyan vevő hazafiak. Ráadásul a XIX. század második felében a pesti kommersz szórakoztatásban sem a kozmpolita közeg, sem a német nyelvű kabaré s orfeum előadások nem a meghatározó nemzeti retorikát képviselték. Ehhez képest meglepő, hogy az e szférát szimbolizáló primadonna, (Carola) Cecília nevére, figurájára, szerephagyományára több intertextus utal majd a primadonna paradigmán belül, mint Blaha Lujzáéra.

Carola Cecília, valódi nevééről,⁴⁴ hazai és külföldi orfeumokon átívelő, végül külföldön záruló pályájának egyes állomásairól Molnár Gál Péter Pesti mulatók című kötetéből értesülhetünk. A primadonna paradigma szempontjából ő egyfajta – a tizenkilencedik

⁴² „Előkelő drámai tehetségével a népszínművet megnevesítette s az operettnak tisztességet szerzett” (Jókai 1896).

⁴³ Faragó: 49.

⁴⁴ „A németül éneklő, németül játszó Carola Cäcilie anyanyelve a magyar volt, lévén állítólag Szabó Karolina. John Crayjel megkötött házasságakor kiderült azonban, hogy a Carola stimmel, de a családneve Vogel.” Molnár Gál: 91.

századi pesti, német nyelvű mulatóvilágban működő – Blaha-tükörképként fontos. Az őt bálványozó „Népszínház” a Somossy mulató volt, melynek műsorát nemzetközi artista- és táncszámok, valamint részben német nyelvű kis-operettek és kabaréjelenetek alkották. A két intézmény legendás igazgatói között is felfedezhető némi párhuzam: mind az európai mintákat követő orfeumok alapítási és működtetési nehézségeibe végül belebukó Somossy Károly (1837-1902), mind a Népszínház első igazgatója, a magyar nyelvű színpadi szórakoztatás műfajait megteremteni törekvő Rákosi Jenő nagyot akart alkotni a maga szférájában. Somossy primadonnája, Carola Cecília tekinthető tehát a nemzet csalóánya kozmopolita verziójának. A párhuzamosan, bár eltérő presztízsű közegben működő két sztár megtestesítette a kiegyezés utáni színházi szórakoztatóipar alternatíváit is: elsősorban saját piacra termelt, a nemzetépítés kurrens témáira épülő műfajváltozatok (népszínmű, magyar történelmi témájú operett) vagy az európai piacon is jól értékesíthető kozmopolita verziók. A két szórakoztatóipari hagyomány időnként összeért. Blaháné például operettbeli nadrág szerepei (Boccaccio, Titilla hadnagy) révén kapcsolódott a betyárt és huszárt játszó Carola Cecíliához. (A test formáit láttatni engedő nadrágos nő látványa kihívás volt.) A tenorszerepek primadonnák általi megjelenítésének hagyományát Fedák Sári is követte, aki a Bob herceg, és a János vitéz főszerepeit adta hatalmas sikerrel a XX. század elején. A két tradíció időleges szimbolikus kiegyezésére utal, mikor az egykori mulatót, a Kristálypalotát Blaha Lujza Színháznak nevezték el s operettszínházként működtették 1921 és 1925 között. A mulatók operettszínházakká alakítása, mely a társadalmi hierarchiában való emelkedést is jelentett, egyébként is jellemző tendencia volt a huszadik század elején. Például épp az egykori Somossy orfeum épületében nyílt meg 1922-ban a Fővárosi Operettszínház, az artista szakma hangos tiltakozása ellenére. Ugyanezen kulturális kisajátítás elemeként értelmezhető az a primadonna paradigma kialakulásának elsődleges forrásaként megjelölhető gyakorlat, hogy az orfeum-világ sztárjai, produkciói – immár operett-szüzsé témákként – a magyar főváros nosztalgikusan kezelt múltjaként bukkantak elő.

A kulturális kisajátítás nemcsak „orfeumból operett” irányba ment végbe. Voltak határátlépések a másik irányból is, például mikor Carola Cecília Blaha Lujzától időlegesen átvette a magyar nő, sőt a magyarság reprezentációját: „...a koronázás évfordulójára hazafias, allegorikus Tableau, ünnepi játék kerül színre az orfeumban. Carola kisasszony Hungáriát testesíti meg.”⁴⁵ Carola Cecília híres kortársa Blaha Lujza image-át parodisztikus népszínmű nadrág szerepeivel (Bogár Imre, Betyárcsíny) is idézte. De játszott nemzeti referenciákat hordozó operett primadonna főszerepeket is, pl. Wilhelm Rosenzweig és Franz Reiner Az asszonyregementjében.

⁴⁵ Molnár Gál: 89.

A Frauenduell (Asszonypárbaj) című operett (1896), mely primadonnák vetélkedése köré építi az intrikát, már a kozmopolita vonal szüzsétoposzait építi. A librettisták annál is szívesebben alkalmazták a primadonna-háború témát, mert egyes primadonnák „szurkolótáborai” a valóságban is rendeztek efféle taps küzdelmeket a nézőtéren. Az Asszonypárbaj című operett Carola Cecília melletti másik főszereplője volt a Bécsből Pestre szerződött Hansi Reichsberg. Tőle ered a primadonna paradigmában gyakran visszatérő Hansi név. Mint ahogy a szórakoztató darabok főszereplője nevéként sokszor felbukkanó Cecília (Cilike) pedig Carola Cecíliától. Perspektívát váltva, az elitkultúra mezőjéről tekintve ugyanakkor egyes gyakran alkalmazott és sikeres primadonna toposzok – például a hazáért férfiruhában harcba szálló primadonna-huszárral – a kétfajta (tömeg- és elit) kultúramodell határvonalának jelzésül is szolgálnak. Ezt jól szemlélteti a Blahánét és a Népszínház egyébként nagyra becsülő Herczeg Ferenc anekdotája arról, miként reagált a Nemzeti rendezője, Paulay Ede arra az ötletére, hogy a Dolovai nábob lányában a kadét szerepét színésznőre kellene osztani.

„Én Blitzky kadét szerepét K. Irénnek szántam, a Nemzeti egy bájos kezdőjének. (...) Mikor Paulaynak előhozakodtam az ötletemmel, annyit mondott csak: - Drámai színház ez uram, nem operett! Azzal betette az előtte fekvő könyvet, és fölkel. A lapokból tudtam meg, hogy Blitzky kadétot Zilahy Gyulának, Traján főhadnagyot Náday Ferencnek, Loránt hadnagyot Császár Imrének, Szentirmayné pedig Csillag Teréznek osztotta.”⁴⁶

A primadonna-huszárral jellegzetesen XIX. századi, egyszerre nemzeti és erotikus sikermotívuma Herczeg egy kevésbé ismert Prológjában is ambivalens figuraként jelenik meg. Mielőtt a Népszínház 1908-ban végleg megbukott, utolsó igazgatóként Máder Rezső operai karmester próbálta a XIX. századi repertoárstruktúrát – népszínmű, operett, látványosság – huszadik századira hangolni. A megnyitó előadáson 1907-ben Herczeg Ferenc Avató játéka értékelte az eddigi sikerműfajokat, a primadonna központúságot: a játékstílus és a rendezés felől is újragondolva a koncepciót. Az alkalmi darabban már nem a XIX. századi prologokban szokásos Nemzeti Géniusz, hanem a rendező, a kritikus, valamint színházi mesteremberek előtt idéződnek meg változtató intertextusként, ironikus tükörben a Népszínház műfajai. Ezek egyike a „magyar daljáték”, melyben a huszárruhás, a hazáért csatába induló, nemzeti zászlót lengető primadonna figurája egyszerre idézi Carola Cecília Asszonyregementbeli alakítását, s Fedák Sári hatalmas sikerű János vitézét, melyet éppen a Népszínháztól a levegőt elszívó Király Színházban mutattak be 1904-ben. Herczeg darabjának ironikus szerzői utasítása szerint az efféle előadástípus elsődleges hatás eszköze a katonaruhába bújt nő:

⁴⁶ Herczeg: 260.

„Apródok és markotányos lányok, hasonló színű és szabású magyar ruhában, a diadalívén bevonulnak. Természetesen az apródokat is nők adják. Az apródok mind barnák a markotányosnők szőkéek. A ruhájuk díszes, ízléses és kacér. A leányok válla és karja meztelen: szoknyájuk rövid. Fejükön ők is kócsagot viselnek.”⁴⁷

A nemzetivel ötvöződő erotikus hév tovább erősödik, mikor magyaros zenére megjelenik Deli, a primadonna által adott tenorszerep ironikus idézete. („Olyan formán van öltöztetve, mint az apródok, de a ruhája díszesebb, kacérab, bár fiúszerepet ad, a válla és a karja mégis meztelen.”⁴⁸) Herczeg a primadonna által dalban előadott harci felhívást hamisnak s némileg nevetségesnek láttatja, a jelenet nyíltan hatásvadász, a dalszöveg értelmetlen és közhelyes:

Szerzői utasítás: „Deli belépésével a zene hirtelen heroikus lendületet vesz. Az ének folyamán harcias induló bontakozik ki:

Deli: Hagyjátok a dalt! Hagyjátok a táncot!
 Bajtársaim: vészes újdonság!
 Az ellenség kovácsol rabszolgáncot!
 Veszélyben a magyar szabadság!
 (Kiveszi a huszár kezéből a nemzeti lobogót)
 Akiben nem fajult el magyar vér!
 Az kardot köt s nyeregbe száll!
 Fiuk előre! A szent lobogóért!
 Jelszavunk: Győzelem vagy halál!
 Mind: (Miközben a huszárok kardot húznak)
 Fiuk előre! A szent lobogóér!
 Jelszavunk: Győzelem vagy halál!”⁴⁹

A szerző színházfelfogását képviselő rendező-figura azonban nem utasítja el teljeséggel, csak – pont a primadonnai nadrágszerep vonalán – korrigálja a XIX. századi hagyományt. Mikor a darabbeli kritikus gúnyos mosollyal felteszi a primadonna általi nemzetépítésre vonatkoztatható alapkérdést: „nos, hogy tetszik trikó és a hazaszeretet fúziója?”,⁵⁰ a rendező csak a nemzetért színpadon folytatott harc női huszár általi megjelenítését tartja idejétmúltnak:

Rendező (odalép Delihez, kiveszi kezéből a zászlót és minden harag vagy arrogancia nélkül, inkább atyáskodó hangon szól): „Ezt a jelvényt nem szeretem asszony kezében.”⁵¹

⁴⁷ Herczeg 1907: 10-11.

⁴⁸ Herczeg 1907: 11.

⁴⁹ Herczeg 1907: 11.

⁵⁰ Herczeg 1907: 11.

⁵¹ Herczeg 1907: 12.

Herczeg a XX. századi alakuló modernség perspektívájából a nemzet színpadi megjelenítését immár az erővel kapcsolná össze:

Rendező: Balra int. A baloldali első színfal mögül egy talpig fekete vasba öltöztetett óriás termetű vitéz lép be, átveszi a rendező kezéből a zászlót és a háttér közepébe áll vele.

Rendező: „Aki a magyar zászlót veszi a kezébe, az öltözzék vasba és ne trikóba.”⁵²

A primadonnát és a stilizált műfaját ugyanakkor befogadja e huszadik századi népszínháziságba, de a nemzetépítést immár leválasztja a zenés színpadi szórakoztatásról:

(Delihez) „Egyébként örömmel köszöntlek a színpadon, játékok – régmúlt idők rapszodiája, nemes gyönyörűséget szerezhetsz a kényes ízlésűeknek is.”⁵³

A primadonna által megtestesített nemzeti hős bonviván figura tényleg ritkábbá válik a XX. század második évtizedétől, s a „nemzet csalogánya” primadonna vonal általában is gyengül. Miközben a nagyvárosi identitás elemeit reprezentáló kozmopolita primadonna figura mind sűrűbb intertextushálót képez.

Az utalásrendszer működése a darabokban

A kozmopolita színházi iparban jól bevált hatáskeltő eszköz a helyi önreflexív nosztalgia-tár elemeinek – a színházépületekhez, a legendás színészegyeniségekhez kapcsolódó – intertextusoknak a vándorútja. Eme intertextusok térbeli utalásokra is épülnek: hisz az európai hírű magyar sikerműfaj, az operett műhelyei (Király Színház, Fővárosi Operett Színház) jellemzően egykori orfeumok épületében, illetve annak helyén kaptak helyet. Ezt kihasználva, a rendszerint a bulvársajtóból regrutálódó szerzők librettóikban kezdettől építettek a szórakoztatáshoz kötődő városi terekhez, épületekhez, s azok sztárjaihoz kapcsolódó szórakoztatóipari hagyományra. E kulturális eljárás persze eltérő célokat szolgált a magánszínházi struktúrában, illetve 1949, a színházak államosítása után. Eme utalásrendszeren belül most csak nagy primadonnákra vonatkozó „emléknyomokat” kutatok a maguk idejében feltűnően sikeres operett előadásokban, s az azokat kísérő sajtó-értelmezésekben. Arra koncentrálna, hogy a befogadók által többé vagy kevésbé konstatált, a kozmopolita szórakoztatás egyéniségeire vonatkozó intertextusok milyen jelentéseket közvetítettek az egyes társadalmi pillanatokban. E pretextusokra és intertextusokra épülő toposz-tár sikerességét épp sablonosságának, a tömegkultúra mezőre jellemző prognosztizálhatóságának köszönhetette. S természetesen a fülbemászó zenének, az

⁵² Herczeg 1907: 12.

⁵³ Herczeg 1907: 12.

operettre jellemző, „hagyományos komikusnak” (Marco de Marinis) nevezhető színészi bravúrtechnikának is. A librettóban nélkülözhetetlenek voltak a szüzsé sablonok (sanzonett és herceg vagy titkárnő és gróf szerelme), a zenei dramaturgia azonossága (konfliktus a második felvonás végén, happy end a harmadikban), a főszerepek rituális rendje (primadonna, bonviván, táncos komikus, szubrett) a komikus zsánerfigurák (rezonőr főpincér, buta virágáruslány), akikhez a humor egy lokálisan meghatározott stílusa kapcsolódott. Az általam vizsgált altípusban az orfeumi primadonna gyakran játszotta valamely híres elődjét, pályája során akár több különböző darabban is. A darab által a kulturális emlékezetbe emelt előd imageá-nak részleges magára vételével az utód színpadi personája kulturálisan egyre jelentéstelibbé vált, miáltal az utód is bekerült a nemzeti primadonna galériába. Meglepő módon a primadonna paradigma e működése Honthy esetében még a két háború közötti bulvárkultúrával minden téren szakítani igyekvő szocialista korszakban is kimutatható. Hisz a Három tavasz című operettben 1958-ban, kettős szerepben a primadonna elődje, Hansit Reichsberg figurájából komponált Hansit, és immár mítosszá vált önmagát, az „örökifjú” Honthy Hannát is eljátszotta. E belterjes színházi önreflexiókból építkező, a helyi bulvárszórakoztatás múltját, figuráit, slágereit recikláló modell által a dupla-, esetenként tripla primadonna figuráik jelentésgazdagsága tovább nőtt az által, hogy az előadás gyakran ugyanabban az épületben került színre, melyben a darabban megidézett szórakoztatóipari intézmény működött, a rendszerint nosztalgikus tónusban megidézett „régii szép időben.” S mivel a pesti szórakoztatóipar fejlődése a XIX. század végétől felgyorsítottan ment végbe, az „emlékezeti helyek” konstruálásában még a nézők biográfiai emlékezetre is lehetett építeni. Persze, a biztonság kedvéért a szórakoztatóipari toposz-tár elemeit a korabeli média – elsősorban a Színházi Élet – is folyamatosan erősítette.

Cecília – Honthy

Első, műfajváltozat megalapozó példánk a Régi jó Budapest, melyet az operettre specializálódott Király színházban mutattak be 1925-ben. (A Király épületének helyén is orfeum működött korábban.) Ugyanakkor e Szilágyi László librettista nevéhez főződő, váratlanul nagy sikerű darabban a referált szövegek nagy része nem az épületben folyó korábbi tevékenységre, hanem a milleniumi kiállítással egy időben létező Városligeti mulató negyedre, a török kort idéző Ósbudavárra utal. Utóbbi a kozmopolita bulvárkultúra első felvirágzását jelentette, stilizált török világa, a milleneumi kiállításhoz kapcsolódó magyarság és egzotikum képe maradandó emlékképeket hagyott nemcsak a pesti, hanem a vidéki publikumban is. A Régi jó Budapestben meghatározó a nosztalgikus hangolás, a Milleniumi ünnepek diadalának s a Trianon utáni időszak problémáinak szembeállítását, mely értelmezhető a vonzó, élhető XIX. és a kapkodó XX. század értékelvű szembeállításaként is:

„Aztán meg az a gyönyörű millenáris esztendő. Amikor minden nap ünnepnapja volt a magyarnak. A világ minden tájáról megcsodálták a magyar tudást, tehetséget és a mi szép magyar kultúránkat. Az utcán csupa boldog emberek jártak. Kalaplevéve, zsebkendőt lengetve álltak sorfalat az öreg királynak, amikor a Vérmezőről a szemképráztató díszszemle után felhajtattott a Várba. És a katonaság 4-6 zenekar vidám muzsikája mellett oszlott szerte szét a városban. Hunyjuk le a szemünket és már ott masírozunk mi is a jó 32-csek muzsikája mellett. - Fel a szívekkel, hölgyeim és uraim!”⁵⁴

A Monarchia korszakra, mint „régis szép időkre” való utalás a XX. századi szórakoztatóipar egyik legjellemzőbb retorikai eljárása lett. A saját nosztalgikus szemléletét is némi öniróniával kezelő darabban a múlt élhetőségét garantáló elemek között előkelő helyet foglaltak el a szórakoztatás helyei és kiemelkedő személyiségei:

„Szebb élet volt itt régesrég,
Könnyelmű és csókadó.
Nagyobb volt köztünk a békesség
És kisebb a pótadó.
Blaháné dalolt a színházban
S a jambó künn Óbudán,
Bachnak tapsoltunk mindnyájan
A Donauwalzer után!”⁵⁵

Az orfeumok múltja, mint valamely demokratikus, minden társadalmi réteget átható, közös városi identitást teremtő örökség jelenik meg. A következő dalszövegben említett Somossy az előadásnak helyet adó Király színház telkén egykor létező és több másik pesti mulató alapítója, Carola Cecília pedig a már említett ősprimadonna volt, aki még németül bájolta a pesti s a külföldi nagydeműt.

Pepi: „Bravó, uraim! Imádom a varietét. Ma éjjel végigjárhatnánk az összes pesti Nachlokálokat!

Tóni: Bumlizzuk végig őket!

Pepi: .Imádom szörnyű mód
A sok kis mulatót.

Butter: A Carola Cecília az ideálom vót

Tóni: Megegy a fene már, ha Somossinál,
A színpadon a sláger hangja száll
Most gyerünk tovább hívek
Jön a Herzmann orficsek,
Itt a műsor pompás ám.

Tóni: Itten lép fel a Nonett,
Kinek tehetsége nett.
Ő oszt tud, kivált előadás után!”⁵⁶

⁵⁴ Szilágyi 1925: 116.

⁵⁵ Szilágyi 1925: 129.

⁵⁶ Szilágyi 1925: 142.

A Régi jó Budapestre szemantikai síkon a referált szöveg beágyazott elemeinek jelentését továbbvivő megerősítő integráció jellemző, a megidézett szórakoztatók a múlt élıhetőségének, kivételességének képét sugallják. Ezt az értelmezést támogatja a bulvársajtó is. A Színházi Élet közöl egy „Beszélgetés Raucwerk Fülöppel, a legrégibb bohém és úri fiákeressel, A régi Barrison lányok házi kocsisával” című riportot.” Eme emlékezet-ıpar beindításánál fontos, hogy a fiákeres a „magam láttam” hitelével beszél az ősprimadonna kivételességéről.

„Inkább írjon Carola Cecıliáról. Megírhatja, hogy olyan nõ nem jön több soha Budapestre. Olyan csak egy volt. Nem is születik olyan nõ, csak minden száz évben egy! Micsoda alak! Micsoda test! Micsoda szépség!... És milyen kedély hozzá!...Olyan intelligens volt. Mindent tudott. Carola Cecılia, - õ volt az utolsó nagy nõ Budapesten! Úgy ám!”⁵⁷

Rauchwerk Fülöp a darabbal összehangzó nosztalgikus diskurzust folytatja. Az 1932-ben bemutatott Régi orfeum, melynek librettója Faragó Jenő és Békeffi István munkája, már a tömegkultúra mező e sikeresnek bizonyuló toposz-tárára építhet. A Fővárosi Operettszínházban színre kerülő darab az épületben egykor mőködő mulató emlékét idézi. A bemutató helyszíne önmagában intertextus tehát. A történetben feltűnnek az egykori Somossy orfeumhoz tartozó mővészek s õket veszik körül olyan orfeumi zsánerfigurák (főpincér, virágáruslányok főnöke, fiákeres) akik a kortársak számára még beazonosítható figurák lehettek. A primadonna paradigma szempontjából az az impliciten jelölt intertextus a fontos, mellyel Hansiban, az orfeum csillagában a szerzők a Bécsből egykor tényleg Pestre szerzödött Hansi Reichsbergre utalnak. A valódi Hansi tényleg adáz küzdelmet folytatott a rivális primadonnával, Carola Cecıliával, az első milleniumi kedvencel, akit e darabban Cilike nevű kis kóristalányként jelenít meg Honthy Hanna. Ő a darabbeli kezdő primadonnának ekkora már kifejlett sztár imageát kölcsönzi, amellett, hogy mellékjelentésként – egy Cecılia-nevű orfeumprimadonna megjelenítése révén – a Carola Cecılia-féle kozmopolita primadonna vonal folytatójaként is „bejelentkezik”. Az intertextuális utalások hálója tovább sőrösödik azáltal, hogy az intrika középpontjában álló sláger, melyet a sértödött Hansi helyett Cilike énekel el az elıadásban, a már említett Asszonyregement című operettbıl való. Emlékszünk, ebben aratta huszáruhában nagy sikerét Carola Cecılia 1899-ben. A dal szövege a Herczeg Ferenc 1908-as Avató játékában megkritizált közhely - hazafiságot idézi, csak most nosztalgikus kontextusban, kritikai él nélkül:

Cilike: „Ha végigmegy a körúton
Egy K. und. K. huszár,
Rögtön megáll a forgalom

⁵⁷ Sipos 1925: 26.

S mindenki nézi már
 A jó Isten az égbe fenn
 Ha rájuk néz, nevet,
 Hisz ő teremtett jókedvében
 Huszártiszteket.
 Mikor a K. und. K.
 Regiment kivonul
 A virág kivirul
 És a lány szíve kigyúl
 Mikor a K. und. K.
 Regiment sorban áll,
 Még Ferenc Jóska is szalutál.”⁵⁸

A hisztis primadonna, Hansi helyett a dalt sikerre vivő kezdő Cilikének gratulál a szeparéban a walesi herceg, akinek szövege által a librettista össze is kapcsolja a pesti primadonna paradigma két alapozó figuráját, Blahánét és Carola Cecíliát:

„El vagyok ragadtatva öntől. Tegnap este hallottam Blahánét énekelni és extázisban voltam. Felmentem a színpadra, hogy bemutatkozzam neki... Nagyon örülök, hogy Budapestre jöttem, itt minden nagyon szép.”⁵⁹

A tömegkultúra mező két, egykor eltérő társadalmi presztízsű szegmensben működő primadonnája a nosztalgia diskurzus síkján immár szimbolikusan egy szintre kerül. Szemantikai síkon e darabra is a megerősítő integráció jellemző. A referált szövegek a Somossy orfeum nagy sikereire utalnak (pl. az Asszonyregementre). Pragmatikai síkon az implicit jelölt intertextusok jellemzők. A híres eredetire utaló nevek (Hansi, Cilike) referenciái a kortársak többsége számára még nyilvánvalóak. A többieknek a bulvársajtó segít a referált szövegek forrásának megfajtásához. Faragó Jenő: „A régiék és az újak” című cikkében leleplezi Cilike modelljét, ugyanakkor az örökös-Honthyt az őssztár elé helyezi.

„Itt van a régi, Carola Cecília...hallom a nótáját és látom a rengeteg smukkot rajta...és itt van az ő megszemélyesítője, Honthy Hanna, aki a réginek megfinomodott, légiés, idealizált alakja. Holnap írok a régek Drezdába: ott lakik a maga kis villájában, hogy jöjjön el, nézze meg Honthy Hannát és megtudja, hogy ki volt ő voltaképpen.”⁶⁰

⁵⁸ Faragó - Békeffi: 10-11.

⁵⁹ Faragó - Békeffi: 12.

⁶⁰ Faragó: 49.

A befogadók is díjazták a Honthy-féle orfeumprimadonna reprezentációt. (E szerepkör az ő trade markja marad egészen az 1960-as évekig. Honthy maga is hamar konstatalta a primadonna paradigma működtetésével elérhető rendkívüli sikert:

„Legnagyobb sikerem a „Régi Orfeum”-ban ezzel a mondattal volt, amikor már mint világhírű Carola Cecília álltam ott a Régi Orfeum szeparéjának ajtajánál, régi emlékek, régi szerelem színhelyén: És én nem hallottam a cigányzenét...és nem láttam a walesi herceget...mert tele volt a szemem könnyel ..mert egy költő...egy szerelmes költő állt itt.”⁶¹

Az orfeum primadonna intertextus vándorlásának következő állomásáról, az 1943-ban, a Fényes Szabolcs igazgató által vezetett Fővárosi Operettszínházban bemutatott Egy boldog pesti nyárról csak áttételes információink vannak, a szövegek könyv nem áll rendelkezésünkre. Szilágyi László darabját állítólag Orbók Attila fejezte be, a zene Buday Dénes, Eisemann Mihály és Fényes Szabolcs munkája. De a korban „sakállvonító” sikerű előadásról írottak alapján kétségtelen, hogy e produkció is a primadonna paradigmához való kapcsolódásából építette rendkívüli sikerét. Újra életre kelnek a színpadon Óbudavára sztárjai. A nézők lelkesek, a kritikusok a darab hevenyészetségét róják fel. Honthy újra Carola Cecíliára utaló primadonna szerepében azonban mindkét szférában hatalmas sikert arat. A kor tekintélyes kritikusa, Egyed Zoltán így áradozik, a primadonna elődeihez való kapcsolódását s „örök ifjúságát” helyezve a középpontba:

„De ezúttal le merem írni ezt a szót róla, hogy: tökéletes volt. Kicsit Fedákosan rezignáló gondolatkörből pattan figurája a színpadra, de aztán, – mintha csak hiábavaló fáradozás volna életkorát és kinézését szándékosan meghamisítani, – mintegy automatikusan visszaserdül saját lényévé: elragadó dámává, pikáns és szépséges primadonnává, okos és jukker fiatalasszonnyá, – máskor is játszott már ezt a figurát, de ezúttal sokkal fiatalabbá vált, – semminthogy ezüstrókafejú huszár ezredesekkel, gyémántszolgálati jubileumokhoz közelálló főhercegekkel párosítsák össze... Őszintén gratulálok.”⁶²

A színésznő is szereti e többféle referált szövegből építkező, cirkuláló társadalmi energiával feltöltött darabot, mely kiváló lehetőséget ad a közönséggel folytatott emlékezet dialógusra:

„Kereken ötszázszor játszottam az új Fővárosi Operettszínházban és most fogom 15-edszer játszani az „Egy boldog pesti nyár” milleneumi díváját. Régebben sem panaszkodtam a fáradságra, ez a szerepem azonban annyira

⁶¹ N. N.1932: 35.

⁶² Egyed 1943a: 4.

szívemhez nőtt, hogy igazán minden erőltetés nélkül eljátszanám akár egy félesztendeig is.”⁶³

Honthy maga sem akarja/ tudja megmagyarázni a rendkívüli siker okát:

„Tudom, – mondta édes Honthy-hangján, fitos orrát éppen púderozva a fényes tükör előtt, – tudom, hogy sikerem van, csak ezt nem tudom, hogy miért. A régi világ? A szép dalok? Az, hogy hosszú idő után megint táncolok? A bájos jelenetek? A mulatságos szöveg? Csak a jó Isten tudná megmondani...És kint, amikor Hanna asszony újra színpadra lépett az Ósbudavárában, megint csak végigmorajlott az a bizonyos hang a nézőtéren, amelyet csak azok élvezhetnek, akik a színpad és a színművészet igazi kiválasztottjai.”⁶⁴

Egyed Zoltán, mikor Fényes Szabolcs első évadját értékeli a Fővárosi Operettszínház élén a háborús időszakban, nemcsak kiemeli az Egy boldog pesti nyár sikerét, hanem fel is tárja olvasói előtt a darab intertextusainak forrásait:

„A mérleg tehát már ezzel az első darabbal olyan pozitív pluszt kapott, hogy a második produkció, amely egy régi, híres pesti siker a „Régi Orfeum”, sőt a „Régi jó Budapest” mintájára és sikerreceptjére készült az azonos értékű, sőt majdnem személyileg is azonos szereplők segítségével ugyancsak sakálvonító sikert aratott.”⁶⁵

A népszínházi közegben otthonos színész, Szirmai Imre pedig egy a Színházi Élet pótlására született Film, Színház, Irodalomban megjelent „Az én vidám oldalam” című cikkben teszi explicitté az intertextuális kapcsolatot Carola Cecília és a darabban őt alakító Honthy között. A „boldog békeidők” színész tanújaként bizonyítja, hogy a vezérprimadonna státusz méltó utódra talált az Egy boldog pesti nyárban, annak ellenére, hogy Carola Cecília és Honthy Hanna külsőre nem hasonlítanak. Cikkében a szerző kiemeli az operettek sorában visszatérő Cecília nevet:

„Még ma is őrzöm azokat a szép vörös tintával irt leveleket, amelyeknek aláírása ez az egy szó: Cecília. S a levelek írója Carola Cecília, a Fővárosi Orfeum híres primadonnája volt, akit most Honthy Hanna személyesít meg Vera Violetta néven a Fővárosi Operettszínházban. Persze a valóságban nem volt olyan kecses nő, mint Honthy. Női óriás volt Carola Cecília, de imádták, mert olyan tehetséges volt.”⁶⁶

⁶³ N. N. 1943: 7.

⁶⁴ Kristóf: 7.

⁶⁵ Egyed 1943c.

⁶⁶ Szirmai: 13.

Általánosságban elmondható, hogy a két világháború között született, a Monarchia korszak primadonnáira referáló operettek a szórakoztatóipari múlt megidőzésben nem törekedtek történelmi hitelességre vagy társadalomkritikára. Céljuk az állandó válságokkal fenyegetett bulvárszínházi mezőnek a nagyvárosi identitásához kötése, s a szórakoztató színházi szféra nosztalgikus hangnemű „legendásítása” volt.

Cecília – Fedák

Honthy Carola Cecíliára utaló szerepei mellett a két háború közötti időszak másik nagy primadonnája, a Blaha Lujza színházon kívüli társadalmi szerepvállalásaiból sokat öröklő Fedák Sári is alakított Cecília nevet viselő szerepet. Az sem véletlen, hogy a Cecília című, a Vígszínházban, 1937-ben bemutatott vígjáték szerzője a szórakoztatóipari emléktár kellékeinek gyártásában rendkívül aktív Szilágyi László volt. E nem kiemelkedően sikeres előadás arra mindenképpen alkalmas volt, hogy Cecília főhercegasszony szerepében Fedákot is explicit intertextuális kapcsolódással kösse a primadonna paradigma egyik vonalának megalapozójához. S bár a név által az „istenfi Zsazsa” a kozmopolita primadonna vonalhoz kapcsolódott, a Szilágyi-féle Cecília figura sokban a Blahánéra jellemző, mindent elrendező nagyasszony szerepkört idézi:

„50 év körüli, de még mindig szép arcú és jó alakú, rendkívül arisztokratikus jelenség. Mozdulatai méltóságot, erélyt és óriási energiát sugároznak, beszédében és viselkedésében azonban derű, bölcsesség és valami kedves, slamos, bécsies bohémság van.”⁶⁷

Ez a Cecília már nem egy fiatal primadonna szenvedélyességével és kompromisszumképtelenségével szemléli az életet, hanem a nézőtérre ülő átlagember „bölcsességével” ajánl a társadalmi elvárásoknak megfelelő, mégis happy endet biztosító megoldásokat. A Cecíliában Zsazsa „demokratikus elveket valló nagyhercegnő”, aki először megijed az elveit gyakorlatba ültetni szándékozó unokahúga közrendűvel kötendő házasságától, majd némi furfanggal udvarképes vőlegényt farag az erdészből. Az osztrák-magyar viszony, illetve a Monarchia téma a két háború közötti szórakoztató darabok bevált nosztalgia toposza volt. Ugyanakkor a Cecília, a két háború közti domináns kispolgári mentalitásból nézve játékosan fricskázza is az arisztokráciát. Nem túl éles kritikával rámutatva demokratikus elveket hirdető diskurzusuk és konzervatív cselekvésmódjaik ellentétére.

Megjelenik a darabban egy, a primadonna paradigmára különösen jellemző szüzsé toposz: a „múlt titkának kiderülése”. Esetünkben Cecília főhercegnő bevallja, hogy még Cílike korában beleszeretett egy közrendű zenetanárba:

⁶⁷ Szilágyi 1937: 7.

Cecília (keserű gúnnyal) „El sem tudod képezni, mi..? A bölcs, a fölényes..(Elhallgat, más hangon) Nem is vagyok boldogtalan, fiam...ahhoz túlságosan szépek az emlékeim! Mert nekem is volt egy ilyen Antalom.. csak másképpen hívták! Ő is magyar volt.. és művész, nagy művész!”⁶⁸

E Cilike kontra Cecília generációs szembeállítás Békeffy és Kellér 1954-es Csárdáskirálynő átiratában él majd tovább explicit intertextusként, ahol a fia szonettel kötendő házasságát ellenző – ott Honthy által alakított – Cecília főhercegnőről derül ki hasonló dramaturgiai funkciójú titok, nevezetesen, hogy Cilike korábban maga is szonett volt, s a magyar Kerekes Ferkó volt a szerelme. Tehát míg a Cecíliák arisztokrataként, idősebb korokban a társadalmi konvenciók őrzői, Cilikeként a szabad szerelem hívei, a Carola Cecília-féle „bevállalós” életmód megtestesítői. A műfaj jellegéből következően a Fedák-féle Cecíliában is sikerül az osztályhatárok átlépése. Az unokahúg végrehajtja a vágyott lefele mobilitást, s a Cecília s az egykori Cilike elvei között ingadozó hercegnő is a demokratikus útra tér:

Cecília: „Én már oda szerettelek volna adni az első pillanatban... csak közben ez a sok bolond engem is megőrjített... de most már újra a régi Cecília vagyok... Ne törődjön semmivel! Vigye.. és legyen boldog vele... Vigye, de gyorsan... Népesítsétek be azt a kis erdőszlakot sok-sok Bogayval...Ne La Tourelle-lel..Bogayval..Na, egy-kettő, mars! Egy kicsit még csókolózhattok odafenn a szobában, aztán pakkolás és indulás.”⁶⁹

A primadonna paradigmán belül Fedák e szerep által kapcsolódik legközvetlenebbül Carola Cecíliához. Ugyanakkor a Cecília eddig fel nem tárt (Carola Cecíliát és Fedákot is Csárdáskirálynő primadonna imageába kapcsoló) átvezetőül szolgál az 1954-es szocialista Csárdáskirálynő átíratához, melyben az egykor a pesti bulvárszínházi közegben működő „átigazítók” – Kellér és Békeffy – nem véletlenül keresztelték át Cecíliára Edvin anyját, akit az eredeti darabban Anhiltének hívtak. S nem véletlenül bővítették ki ezt az epizód szerepet Honthy Hanna számára. Tudatában voltak, mennyire hozzájárulhatnak az új szoc. réal.-ba oltott Csárdáskirálynő változat sikeréhez ezek az áthallások. Hisz bőven lehettek még a nézőtérben olyanok, akik a Honthy által alakított Cecília hercegnőbe, a szerzők által beépített intertextusok segítségével „beleláták” elődeit, Carola Cecíliát és Fedák-Cecíliát is. Különösen az utóbbi volt izgalmas utalás, hisz Zsazsát 1945 után politikai okokból leparancsolták a színpadról.

⁶⁸ Szilágyi 1937: 75.

⁶⁹ Szilágyi 1937: 108.

A szocialista Cecília – Honthy

E színház- és társadalomtörténeti legendává váló 1954-es Csárdáskirálynő átiratban elemzésünk szempontjából az a legfontosabb, hogy a Kellér és Békeffy által jegyzett új változatban Edvin anyjának az eredeti változatban kis szerepét (Anhilte) kibővítették, s az új kvázi főszereplőt – gondolatmenetünk szempontjából cseppet sem meglepő módon – Ceciliának nevezték el. Abban követték az 1915-ös eredeti librettót, hogy az eredeti Anhilte is titkolta sanzonett múltját előkelő férje előtt. Az 1954-es adaptációban azonban új, a befogadókat a „primadonna paradigma” ismert toposzai felé terelő – jelenetek vannak. Cecília – fiát a sanzonett kezéből kiszabadítandó – hercegnői „áruhában” visszatér például sikerei színhelyére, a pesti orfeumba, ahol egykori szerelme és a pincér is felismeri. Az adaptáció készítői ezen kívül is a lehető legtöbb szálon, de a szoc. réal. kulturális kontextusban ezúttal nem explicit intertextusokkal kapcsolták Honthy-Ceciliát a primadonna paradigma jelentésterébe. E törekvésük értelmezéséhez legfontosabb annak tudatosítása, hogy ez az adaptáció már nem a kozmopolita színházi ipar közegében készült. A szovjetizált diktatúrával szinte egyszerre beköszöntő színházi államosítás korszakától, 1949-től ugyanis épp a két háború közti bulvárhagyomány volt az a negatív példa, mellyel szemben az új korszak új művészetét, a szocialista realizmust meg kívánták a teremteni. A korábban Pestre jellemző operett ipart „burzsoá” társadalmi eredete és „öncélú” játékmódja miatt is kiátkozás fenyegette. Darabjai, illetve mesteremberei jórészt ki is szorultak az új, elsősorban propaganda tanulságokat hordozó szocialista operett megteremtésére kijelölt a Fővárosi Operettszínházból. Azonban hamar kiderült, hogy a zenészházi hatásteremtés – mind a librettószerkesztés, mind a színpadi játék terén – speciális szakértelmet követel. Így a színház új műfajainak életképessé tétele, s egyéb, itt nem részletezendő politikai okok miatt néhány, korábban népszerűséget szerzett sztár és librettista maradhatott az operett ideológiai átprogramozásának kísérletében. Ezzel párhuzamosan, a pártállami kultúrpolitika véleménymonopóliumának jelzésére néhány, bulvárszínházi mezőbe tartozó meghatározó személyiséget kirekesztettek az államosított színházi életből, sőt a kulturális emlékezetből való erőszakos kiiktatásukra is kísérlet történt. Ilyen jelszerű párhuzamossággal tűnt el a librettisták közül Erdélyi Mihály, s maradhatott aktív Kellér és Békeffy, illetve börtönözték be, be majd rekesztették ki Fedák Sárít, miközben egykori kolléganője, Honthy Hanna már 1950-ben Kossuth díjat kapott. Utóbbi számára, akit Gáspár Margit, az Operettszínház igazgatónője reaktivált, szerepek sorát írták. Hisz életkora – 1893. február 21-én született – nem tette már lehetővé a hagyományos operettprimadonnai szerepkör betöltését. Ugyanakkor, a jellemzően „örök ifjúságának” toposzára épülő szerepei révén továbbra is kapcsolódhatott a primadonna paradigma XIX. század második felétől fonódó utalásrendszerébe.

Az 1949-től hét éves szünet után – csak librettójának teljes átszabását követően – újra színpadra engedett Csárdáskirálynő két háború közti toposzokra vonatkozó intertextusai tehát a – referált korszak tabu jellege miatt – jórészt nem explicitek, miközben a korabeli befogadók által még megfeythetők voltak. S nagyban

hozzájárulhattak az előadás tüntetészerű sikeréhez. A kritika egy kivétellel⁷⁰ – óvatosságból, vagy a színházzal összekacsintó cinizmussal – nem tárta fel az előadást átszövő intertextusok forrásait. A kor színház-politikai kontextusát ismerve már az is meglepő ugyanakkor, hogy a bulvárörökség megtagadásának imperativusából épp csak ocsúdó világban a díszlettervező, Fülöp Zoltán, a Csárdáskirálynő orfeumdíszleteként fel merete építeni az egykori Somossy mulatót a Nagymező utcai Fővárosi Operett színház színpadán. Folytatva e vizuális intertextussal a Régi orfeum szórakoztatóipari hagyomány kommentárját.

A szovjet típusú szocialista realista kánon kritikátlan átvételétől való eltávolodást mutatja, hogy a rendezés immár nem diszkreditálja – egy feltételezett munkásperspektívához igazodva – az operett konfliktusát. Mi több, éppen a Magyarországon mindig sikerrel játszott, a tömegkultúra hagyomány részét képező Csárdáskirálynő emlékpoteenciálja – a befogadói tudatban élő nosztalgikus zenei és figura imageok – kisajátításával igyekszik a kritikai szálát érvényesíteni. Az előadás első látásra rehabilitálni és kiszolgálni látszik a nézők hagyományos operetthez főződő elvárás-horizontját. Az 1950-1953 közötti korszak agresszív modernizációjával szemben új stratégiára utal a hagyományos operett előadás attribútumainak részleges megőrzése: a konvencionális díszlet, jelmez, a kórus és a tánckar szokványos alakzatai, Honthy, Feleky felléptetése, magának a Csárdáskirálynőnek a színpadra engedése. Az immár komplikáltabb dramaturgiai és rendezői eljárásokkal közvetített „üzenet” kommunikálása tehát már a nézői elvárás-horizont figyelembevételével s nem az operett konvenciók agresszív tagadásával történik. Tehát nemcsak Cecília-Honthy, hanem az adaptáció és a rendezés is „összekacsintott a nézővel”. A rendezés e színházi kommunikációban kényes egyensúlyon nyugvó feladatot vállalt, hisz az arisztokrata- és külföldi-ellenes nem explicit kritikai üzenet hatásos, ugyanakkor a nézői elvárás-horizonthoz illeszkedő közvetítésére kellett vállalkoznia. A pesti közönség 1954-ben okok sokasága miatt kapcsolódott leplezetlen örömmel e színházi kommunikációba. Az előadás ugyanis színházi ízlése részleges rehabilitálását jelentette. A szocialista realizmus termékei, s az irántuk tanúsítandó kötelező lelkesedése után a helyi hagyományban ténylegesen kultivált darab jelent meg újra a repertoárban, mely zenéjében és cselekményében nélkülözte a közvetlen kapcsolatot a szocialista realista esztétikával. Az ország függetlenségének elvesztése, tulajdonképpeni gyarmati státusa kontextusában nem hagyható figyelmen kívül a Csárdáskirálynő iránt tanúsított befogadói lelkesedés demonstratívan nemzeti jellege sem, mely a kötelező internacionalista hagyománnyal szemben magyar zeneszerző által komponált, a maga korában nemzetközi sikerű darabot ünnepel. A Csárdáskirálynő akkor is része a

⁷⁰ „A Csárdáskirálynő frissen, új köntösben toppant elénk. A díszlet Fülöp Zoltán munkája. Az első felvonás orfeum díszlete szinte a régi Somossy mulató hű mása, azé az orfeumé, amely valamikor itt nevetett, világitott a mai színház helyén. ...A nézőtérén? Mosolygó arcok, Budapest szereti az operettet. Mintha a sok sikert látott színház a régi derűvel ragyogna föl... Nézőtér és színpad újra egymásra talált a szellemes szövegben, Gábor Andor dalszövegeiben és a vidám és romantikus muzsikában...” Farkas 1954.

nemzeti kulturális emlékezetnek, ha eredeti változata számtalan interkulturális és kozmopolita jellegzetességgel bír.

Ráadásul Cecília és Miska pincér (Honthy és Feleky), az emlékekkel, titkokkal bíró „öregek” előtérbe állítása az adaptációban elindított egy nem explicit meta-dialógust előadás és közönsége között, melynek – véleményem szerint – nem minden eleme volt szándékolt a rendezés által. Az emlék-motívumértelmezés tehát két szinten, egy rendezés által is nyomatékosítottan, s egy spontán kialakulón megy végbe. E jelsort létrehozó motívumok mind Cecília-Honthy figurájához kapcsolódnak. E régi hagyomány és közönség közti „örömdialógust” Honthy-Cecília első – sokértelmű – színpadi mondata indítja: „Hát újra itt vagyok!”⁷¹. Dramaturgiailag az egykori orfeumdíva, Cecília sikereinek színhelyére való visszatérése indokolja ezt az érzelmetli felkiáltást, de az, Honthy szájából, a Fővárosi Operettszínház színpadán 1954-ben sokkal többet jelent. A harmincas-negyvenes évek sztár-primadonnájának – szovjet- és szocialista operett figurák után – főszerepben, mégpedig egy régi magyar operett főszerepében való visszatérését egykori sikerei színhelyére. Mindez pedig a mondat elhangzása után percekig boldogan tapsoló nézők számára egy talán újraépülő folytonosságot is jelzett: a diktatúrában kényszerűen megtagadott pesti és magyar tömegkultúra-hagyomány részleges rehabilitációját. Az előadásban Honthy e mondatával: „Hát újra itt vagyok!” egy pillanat alatt helyreállt az a tagadhatatlanul olajozottan működő színpad-nézőtér kommunikáció, mely Blaha Lujza óta a „mesterprimadonna” és közönsége között fennállt. Honthy e hangsúlyos kezdő mondata segítségével nézőtér és színpad örömmel osztozott abban a felismerésben, hogy a régi hagyomány megsemmisülése – annak kikényszerített megtagadása, s a transzferált hagyomány, a szovjet operett verzióinak erőltetése ellenére – nem ment végbe. A Csárdáskirálynő hisztérikus sikere tehát nemcsak az előadás tagadhatatlan erényeivel, hanem e régi hagyományt nyilvánosan rehabilitáló plusz funkciójával is magyarázható.

A szocialista Hansi – Honthy

A primadonna paradigma elágazásait bemutató utolsó példánkban az ötvenes évek első felében még elképzelhetetlen dolog történt a Fővárosi Operettszínházban. Nevezetesen: egy új operetten belüli intertextusként felújítottak egy két háború közti operettet. A Három tavasz című Lajtai operett szövegkönyve, melyet Kellér Dezső írt, igencsak hasonlított a Régi orfeuméra, melynek zenéjét szintén Lajtai szerezte egykoron. Az sem elhanyagolható párhuzam, hogy a darab megint abban az épületben, ugyanazon a színpadon játszódtott, melyről beszélt. Mi több, az 1956-os forradalom utáni hatalmi bizonytalanságban újból igazgatóvá választott (a Boldog pesti nyár sikerét kikovácsoló) Fényes Szabolcs a kor kulturális gyakorlatára rímelően kitalálta, hogy az Fővárosi Operettszínháznak „jubileuma van”, vagyis hogy az épület 70 éve

⁷¹ Kálmán Imre, Békeffi István, Kellér Dezső 1991: Csárdáskirálynő (1961), MTV RT.-Televideo, VHS PAL.

szolgálja a szórakoztató színházat. Így mintegy az épület vált az előadás hősévé, s ez igazolhatta a döntéshozók szemében az orfeum operett – természetesen megfelelő ideológiai irányultsággal kommentált – újraélesztését. A Nagy Imre kivégzése után fél évvel tartott bemutató engedélyezését – hatalmi részről – indokolhatta a Csárdáskirálynő nagy sikerére való emlékezés. Efféle társadalompacifikáló előadás politikailag igazolhatónak tűnt abban az időszakban, mikor még a politikai helyzet stabilizálása volt az elsődleges kultúrpolitikai cél. Mivel a Régi orfeum librettistája, Békeffy István 1957-ben disszidált, Csárdáskirálynőbeli szerzőtársa, Kellér Dezső jegyzi a Három tavasz librettóját.

A színpadkép és a kezdődal explicit jelölt intertextusként ismétli a Régi orfeumot. Megint főszereplő a primadonna Hansi, akinek neve és figurája a milleneumi korszak Carola Cecília mögött második primadonnájára, Hansi Reichsbergre utal. A primadonnák közti rivalizáció is megjelenik, csak Hansi vetélytársat most nem Ceciliának, hanem Rozikának hívják. A primadonna külföldi vendégszerepléséről való dicsőséges visszatérésének gyakran alkalmazott toposzát most nem a városhoz, inkább az országhoz való hűség demonstrálására használják. A megint Honthy által játszott primadonna érzelmes dala az 56 utáni disszidálások elleni hangulatkeltés eszközének tűnik:

„Külhonban járt a sanzonett,
 És visszajött, itt vagyok hopp!
 Az útinaplómat,
 Beszámolómat,
 Kérem, hogy hallgassák meg.
 Máshol is ragyognak csillagok,
 Rózsák is ontják az illatot,
 Ámor és mámor az máshol is van,
 Csókra is szomjazol álmaidban,
 Máshol is ezüst a holdsugár,
 Boldogság máshol is rádtalál.
 Mért van, hogy mégis a szíved azt súgja,
 Legszebb a földön a pesti nyár...
 Ma Párizsban egyetlen este
 Egy bunda, mely perzsa vagy nyest,
 És ugyanígy London,
 Mégis azt mondom,
 Énnekem nem kell, csak Pest”⁷²

E nosztalgikus hangnem mellett azonban, ahogy megyünk előre a három történelmi időpillanatra szerkesztett darabban, úgy gyarapodnak a korábban ebben az előadástípusban szokatlan, műfajidegen – ismeretterjesztő vagy politikailag motiváltak tűnő – elemek. Ilyen az orfeumi közegre jellemző – kétségtelenül létező –

⁷² Kellér-Lajtai: 12.

szociális, pénzügyi problémák hangsúlyozása, vagy az elitkultúra tömegkultúrával szembeni magasabbrendűségének hangoztatása. (Ez az 1956 utáni kultúrpolitika hangsúlyos eleme volt.) A Három tavasz intertextusai tehát nem annyira megerősítő, mint változtató integrációként jellemezhetők. Működésük ambivalens, a korra jellemző – hogy a kecske is jóllakjon s a káposzta is megmaradjon – tehát a felügyeleti szervek is elégedettek legyenek a kapitalista korszak társadalomkritikájával, de a nézők is élvezhessék a kedvelt háború előtti slágereket. E kettősség a következőképpen működött: miután pl. a néző elandalodva meghallgatta a Régi orfeumból ismerős Jöjjön ki Óbudára című slágert, arról értesült, hogy az orfeumban debütáló szerző versét a gonosz orfeumisták átírták. Az így hangzott eredetileg, dacos szociális indulttól telve:

„Szívemben, mint fullasztó halál.
Óbuda szárnyas kormos füstje száll”⁷³

Több explicit utalás mutatható ki a primadonna paradigma korábbi emblematikus darabjaira. Mikor például Paula azt mondja Hansinak:

„Mondd, mit veszel fel szupéra! Azt akarom, hogy gyönyörű légy... Te! Mit szólnál ahhoz a tullestélyihez az Asszonyregimentből... az éppen rád illik.”⁷⁴

De a paradigma működtetése itt nemcsak nosztalgikus, hanem hagyománykritikus célt is szolgál. Hansi öltöztetőnővé „süllyedésének” történetét is az osztályharcos demagógia hatja át. Az orfeum itt – a primadonna paradigmára reflektáló darabok közül először – negatív színben jelenik meg, mint ami kiveti magából a magas művészetet, s a költészetet:

„Szegény Hansi úgy bekapta a költészetet, mint kacska a nokedlit. Azt hittük, meghibbant, mikor egy szép napon kijelentette, hogy elég volt a bárgyú strufnikból, ezután csak olyan számot hajlandó előadni, aminek van valami értelme. (...) A vége az lett, hogy nem engedték szólózni. Párszavas szerepeket kapott a slusszbohózatban. Szóval csúszott, csúszott lefelé.”⁷⁵

S hiába tágul az önreflexió a paroxizmusig – a második felvonásban a színpadi operettszínházban épp a Régi orfeum című operettet próbálják. Ráadásul a darabbeli Hansi e jelenetekben a saját nevén szereplő Honthy Hanna öltöztetőnője. Honthy egy interjúban hiába igyekszik feltárni a közönségnek az intertextusok hálóját,⁷⁶ hiába veti

⁷³ Kellér-Lajtai: 24.

⁷⁴ Kellér-Lajtai: 31.

⁷⁵ Kellér-Lajtai: 6-7.

⁷⁶ „A 'Három tavasz'-ban most otthonosan érzem magam, mintha a magam életét, gondolatait, érzéseit eleveníteném meg. Az első felvonás 1908-ban kezdődik, a mai Fővárosi Operettszínház helyén, a régi Orfeumban. 1911-ben ott léptem fel először, mint szubrett... Kettős szerepet játszom benne, a végén megjelenek magam is: én, Honthy Hanna.” N. N. 1958.

be a librettista Honthyval kapcsolatban a mindig hatásos „örök ifjúság” motívumot⁷⁷ – ez az előadás meg sem közelíti a Csárdáskirálynő sikereit. Ráadásul a kritikai fogadtatás is ambivalens.

Konklúzió

Az orfeum-operett lesajnálásában tetten érhető az 1956 után tért nyerő, Aczél nevével fémjelzett új kultúrpolitikai irány, mely nem osztotta a klasszikus szoc. reál. operett-felfogását. Utóbbi, a propaganda funkció hatékony felvállalása miatt hajlamos volt „elnézni” az operett gyanús, kapitalista eredetét. Az új színház-koncepció azonban az elitkultúrába tartozónak ítélt műfajokat kívánta anyagilag és erkölcsileg támogatni. Az 1957-ben alakult színházi hetilap, a Film Színház Muzsika 1958. december 26-i számában Lenkei Lajos főszerkesztő ír a Három tavaszról, annak kiegyezésre törekvő nosztalgia diskurzusát immár elvetve.

„Új szellemre várunk itt is, mint a többi színpadon, s nem a régi kísértetek felvonulását. (...) A hazug orfeum-romantika, a „régii szép idők” giccses visszasóvárgása még ilyen szellemesen és vonzó keretben sem elfogadható.”⁷⁸

Összességében megállapítható, hogy a primadonna paradigma alkonyán a *Csárdáskirálynő* és a *Három tavasz* inkább a kozmopolita, Carola Cecília vonalra reflektált. Ugyanakkor az utolsó mohikán, örökifjú Honthy pályája végén a Blaha-*image* egyes elemeit is aktivizálta. 1964-ben, mikor az operett már kiszorulóban volt a társadalmilag hatásképes színpadi beszédmódok közül, Honthy – Blaha Lujza nyomdokaiba lépve – eljátszotta a *Nagy mama* operett változatának főszerepét. Érdekes párhuzam, hogy ugyanaz a Szendrői József állította színpadra az előadást a Fővárosi Operettszínházban, aki a Nagy Imre korszakban Fedákot szerette volna rehabilitálni e szereppel.

⁷⁷ Zombori: „Még Honthy Hanna üzenetét is át kell adnom. Milliő csókot küld és egy rádiókészüléket a szobájába. Holnap 16 óra 45 perckor okvetlenül tessék bekapcsolni, mert éneklí a Hajmássyt.

Hansi: „Istenem...a Honthy...hogý van?

Zombori: Fíatalabb, mint valaha.

Hansi: Igazán? Pedig ő is meg van már mennyi (nevetés, taps).” (Kellér-Lajtai: 14.)

⁷⁸ Lenkei: 22.

Források

- Almási (Balogh) Tihamér A tót leány (OSZK Színházi tár) jelzet: MM 5912
Borsszem Jankó 1882. November 19. „Panszlavizmus a Népszínházban” 15. (47.) sz. 4.
Herczeg Ferenc Avató játék, (OSZK Színházi tár), jelzet: MM 5237
Kálmán Imre, Békeffi István, Kellér Dezső 1991: Csárdáskirálynő (1961), MTV RT.-Televideo, VHS PAL.
Kellér Dezső, Lajtai Lajos Három tavasz, (OSZK Színházi tár), Jelzet: FM6/6558
Lukácsy Sándor 100 év! (OSZK Színházi tár), Jelzet: MM 5840
Múltkor történelmi magazin (MTV 2010. december 29.)
Szilágyi László, Cecília (OSZK Színházi tár), Jelzet: Víg 637
Vasárnapi Újság 1896:18. sz.

Felhasznált irodalom

- Almássy (Balogh) Tihamér 1923: A tót leány. Népszínház könyvtára 19. Budapest
Bourdieu Pierre 1971: „Le marché des biens symboliques”, L'Année sociologique, vol. 22, 49-126.
Csáky Mórítz 1999: Az operett ideológiája és a bécsi modernség, Budapest
Csáky Mórítz 2005, „Az operett az 1900-as évek tájékán. Egy kultúrtörténeti értelmezés kísérlete”, Régió, 1. 53-71.
Csepreghy Ferenc 1881: A sárga csikó, In: Csepreghy Ferenc összes művei. III. kötet. Budapest, 253-326.
Csepreghy Ferenc 1881: Piros bugyelláris, In: Csepreghy Ferenc összes művei. IV. kötet. Budapest, 241-325.
De Marinis, Marco, Marco 1994: Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. Firenze
Egyed Zoltán 1943a: „Színházi levél”, Film, Színház, Irodalom, 2. 3-4.
Egyed Zoltán 1943b: „Honthy a deresen”, Film, Színház, Irodalom, 27. 4.
Egyed Zoltán 1943c: „Évvégi bizonyítvány Fővárosi Operettszínház”, Film, Színház, Irodalom, 26. 7.
Fragó Jenő 1932: „A régiek és az újak”, In: Színházi Élet 1932. 14. 49-51.
Fragó Jenő – Békeffi István 1932: Régi orfeum, In: Színházi Élet. 19.
Farkas Imre 1954: „Csárdáskirálynő. Emlékezés és kritika”, Magyar Nemzet, November 21.
Galamb Sándor 1941: „Nemzetiségi népszínműveink”. Irodalomtörténeti Közlemények, 1. 18-28.
Heltai Gyöngyi 2000: „Totò és Latyi komikuma: színház antropológiai modell”. Tabula, 3/1, p. 89-114.
Herczeg Ferenc 1985: Emlékezései, A várhegy, A gótikus ház. Budapest
Kristóf Károly 1943: Honthy Hanna: „Nem tudom miért...?”. Film, Színház, Irodalom, 20. szám. 5.
Jókai Mór 1896: „Blaháné”. Vasárnapi Újság.10.

- Lukácsy Sándor 1877: A vereshajú, Népszínház könyvtára 11. Budapest
- Molnár Gál Péter 2001: A pesti mulatók. Előszó egy színháztörténethez, Budapest
- N. N. 1932: „Öt pesti primadonna mérlege a szezonról”. Színházi Élet, 24. 33-35.
- N. N. 1943: „Peripatetikus beszélgetés a félezres Hothy Hannával”, Színházi Magazin, 38.
- N. N. 1958: „Életem nagy alakítására készülök”. Film, Színház, Muzsika, November 14.
- Orosz Magdolna 2002: „Szöveg, fikció, intertextualitás” In: Irodalomelmélet az ezredvégen. Budapest – Szeged, 56-71.
- Sípos Iván 1925: „Én voltam akkortájt Pesten a Bratfisch”. Beszélgetés Raucwerk Fülöppel, a legrégebb bohém és úri fiakkeressel, A régi Barrison lányok házi kocsisával.” Színházi Élet, 23. 24-26.
- Szirmai Imre 1943: „Az én vidám oldalam”. Film, Színház, Irodalom, 26. 13.
- Verő György 1926: Blaha Lujza és a Népszínház Budapest színi életében. Budapest