

„Hát újra itt...”

„Hát újra itt...”

Operettkánon és -műfaj

Szerkesztette

JÁKFALVI MAGDOLNA

és

KÉKESI KUN ÁRPÁD



A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



© Rózsavölgyi és Társa – Theatron Műhely Alapítvány, 2021

Szerkesztette: Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád

Műszaki vezető: Rácz Julianna

Nyomdai előkészítés: 9s Műhely

A borítót tervezte: Czeizel Balázs

Borítókép: ® MTVA/MTI-FOTO-775897

A fejezetnyitó képek a © Fortepan engedélyével szerepelnek a kötetben:

PRAXISOK / Honthy Hanna operett primadonna portréja. A felvétel a magyar színházi élet emlékeinek megőrzésére felajánlott tárgyak gyűjtésekor készült, 1981-ben / adományozó: Szalay Zoltán

KONTEXTUSOK / A Fővárosi Operettszínház és a Budapest Táncpalota. 1962 / adományozó: Kotnyek Antal

MŰVEK / Fővárosi Operett Színház. 1973 / adományozó: Kotnyek Antal

KÁLMÁNOK / Budapest Táncpalota. 1958 / adományozó: Bauer Sándor

ISBN 978-615-5062-54-4

TARTALOM

Előszó.....	7
PRAXISOK	
SELMECZI GYÖRGY Téveszmék az operett körül	13
LŐRINCZY ATTILA Tisztelt Hölgyeim és Uraim!	21
ORBÁN ESZTER „Kvittek vagyunk...”	27
KONTEXTUSOK	
HERMANN ZOLTÁN „...erkölcsreinkre káros...”	45
MÁTRAI DIÁNA Mozart Singspieljei és az operett	57
HELTAI GYÖNGYI Az épület hagyománya – a hagyomány épülete	69
MUSZATICS PÉTER Human touch	123
KEVIN CLARKE Az operett új korszaka	135
MŰVEK	
JÁKFALVI MAGDOLNA Identitásgyár	151
KÉKESI KUN ÁRPÁD Az átírás leckéje	169
KÁLMÁNOK	
KEVIN CLARKE Kálmán Imre: <i>The Riviera Girl</i>	195
GAJDÓ TAMÁS Extra Hungariam non est vita	209
KISS GABRIELLA Kritikán innen és túl	223

Előszó

Honthy Hanna 1954-ben be- és visszalépve a Fővárosi Operettszínház újraírt *A csárdáskirálynő* előadásába, fekete kiskoktél ruhakölteményben libbent be hátulról a színpadra. A budapesti nézők 1948 óta nem látták Kálmán Imre klasszikusát, s ugyan Honthy most nem Szilvia, a chansonette, hanem Cecília, az egykori chansonette szerepében állt eléjük, a taps hosszú percekig nem engedte szóhoz jutni a dívát. Honthy az orfeumba, dicsőséges énekesnő-múltjának helyszínére visszatérő hercegnőként nézett körbe: *Hát újra itt..., hát újra itt vagyok* – mondogatta percekig. És dübörgött a taps, mert a szerepben és az emlékezeti valóságban összecsengő mozzanatok esztétikai élményként képesek hatni.

Kötetünk címének ezt a legendás entrée-t választottuk, a visszatérés, a találkozás pillanatát, hiszen az operett műfajáról beszélni tudományos berkekben sem mindennapos esemény. A műfaj színháztörténeti beágyazottsága erős feldolgozatlanságot mutat, s ez a jelenség nem írható a könnyed, a szórakoztató művészetekre csak szociológiai közelítésekkel forduló tudományos gyakorlat számlájára. A kötet egyik célja felderíteni ezt a nem-beszélt nyelvet, a műfaj jelenségének és jelenlétének negligálását. S erre kétségkívül a leghatásosabb módszer az írás, az elemzés.

A kötet zeneszerzők, librettisták, történészek, szakírók és színházcsinálók írásait tartalmazza, olyan szövegeket, melyekben itt, e színház-történeti pillanatban pozícionálják viszonyukat az operett műfajához. Látható, hogy sokakat inspirál az a feszültség, mely az operett-motívumok általános ismertsége és a műfaj hiányos szakmai reprezentációja között vibrál. A kulturális emlékezetünket titkosan vagy csendesesen, de erőteljesen strukturáló jelenség megérdemli, hogy kötetbe rendezett elemzések taglalják. Az írások többek között beszélnek a legendás hazai alkotások létrejöttéről, az '50-es évek államszocialista operettjének kialakulásáról, a szerepkörök túléléséről, az Operettszínház egykori és mai emblematisztikus előadásairól. De érintik azt is, hogy a mai alkotók hol találhatják meg a fogalmazás és a kérdezés lehetőségét e műfajban.

A magyar operett világhírű, ezt a Lehár-Kálmán-Huszka-bemutatók igazolják, de mind a szerzők, mind életművük értékelése igen hiányos. Kötetünk mégis reprezentál egy új kíváncsiságot, amely (Gombrowicz-csal szólva) az „operett ravasz-kás idiotizmusa körül” kialakult. Továbbá rámutat arra, hogy ki mit hall egyáltalán operettnak, ki mit ért egy zenés színházi műfaj kemény szabályai alatt. Hiszen van, akinek az operett csak az I. világháború előtti arisztokráciát bemutató könnyed muzsika, van, aki csak Honthy Hannához és Latabár Kálmánhoz köti, és van, aki örömmel látja a realistább értelmezések, például az egykori kaposvári színrevitelek megjelenését.

A kötet kérdésfelvetései határozott szakmai párbeszédet kezdeményeznek az újraírásról, a librettó-fordításról, az operett muzsikájáról, nemzeti identitásáról, az operettjátás színészi technikáiról, s ezzel elindítanak egy (várhatóan nemzetközi érdeklődésre is számot tartó) dialógust az operetről, e magyar „népzenei” műfajról.

A kötet alkotóművész írói-dramaturgjai, Selmeczi György, Lőrinczy Attila, Mátrai Diána és Orbán Eszter, miképpen zene-, színház-

és filmtörténész szerzői, Kevin Clarke, Gajdó Tamás, Heltai Gyöngyi, Hermann Zoltán, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella és Muszatics Péter évtizedes tudományos publikációs gyakorlattal fordulnak a műfaj kérdései felé. Személyükben a kötet a Magyar Tudományos Akadémia Színház- és Filmtudományi Álladó Bizottsága, az ELKH Bölcsészettudományi Központ Zenetudományi Intézete és Irodalomtudományi Intézete, az ELTE, a Színház- és Filmművészeti Egyetem, a Károli Gáspár Református Egyetem, a Zeneakadémia, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kutatásai közé illeszti az operett műfajáról szóló elemző-kezdemenyezéseket.



PRAXISOK

SELMECZI GYÖRGY

Téveszmék az operett körül

Hölgyeim és Uraim!¹ Mikor a még tervezett konferencia szervezői rákérdeztek rövid előadásom címére, némileg elhamarkodottan, improvizatív rávágtam: Téveszmék az operett körül. És noha az operettel kapcsolatos téveszmék bőséggel taglalhatók lennének, inkább egy másik gondolatmenet kifejtésére használok ezt a kitűnő alkalmat.

Pedig az operett műfajtörténetének leginkább mereven lineáris, differenciálatlan szemlélete, az operett-jelenséggel kapcsolatos lebutított szakmai közbeszéd, a műfaj zenei és formai jellemzőinek hiányos vagy téves ismerete, a zenei és prózai formarészek közötti diszkrepanciával szembeni tanácstalanság, a stílus, a stiláris értékek leértékelődése, a tartalmi és stiláris elemek egységének a felszámolása, a zenei és dramaturgiai dimenzió erőszakos szétválasztásának a gyakorlata stb., stb., valóban egy épületes téveszme-rendszerre állnak össze. Jelen írás lehetőséget kínál ezek tisztázására.

Mégis, számot vetve azzal, hogy jövőre negyven éve lesz, hogy egy sajátos pozícióban, örök vendégként (kint is vagyok, bent is vagyok-szindróma), de szereplője lettem a magyar színházi életnek, olyannyira, hogy az ezredfordulóra csak három olyan magyar színházat tudtam megne-

¹ Előadásként elhangzott a Budapesti Operettszínház és a Színház- és Filmművészeti Egyetem *Élő hagyomány* címmel, 2015. október 24-25-én rendezett konferenciáján.

vezni, melyben nem dolgoztam, nos negyven év alatt alkalmam volt a másokénál legalábbis átfogóbb, s valamelyest differenciáltabb képet kapnom a magyar operett-szcénáról, hogy divatosan fejezzem ki magam. A kép, mely kialakult, természetesen mélységesen szubjektív. Csak ennek a szubjektivitásnak tudhatom be, hogy hosszadalmas tépelődés után be kellett vallanom magamnak: egyetlen valóban élményszerű, szakmai tekintetben kifogástalan operett-előadást sem láttam az eltelt negyven évben. Továbbmegyek: nekem magamnak se sikerült soha, sem karmesterként, sem pedig rendezőként, szakmai tekintetben kifogástalan operett-előadást létrehoznom. A kijelentést kéretik inkább szórakoztatónak, mint pimaszul dölyfösnek tekinteni, az nyilván rám hull vissza. Mégis a felismerés, a belátás arra sarkallt, hogy alaposabban végiggondoljam, miért is tűnik lehetetlennek a magyar operettjatszásban megfelelni a mégoly evidensnek tűnő szakmai kritériumoknak. Melyek azok a folyamatok, színházcsináló módozatok, melyek eredőjeként az operettprodukció szakmai gerince már az előkészítés során megroppan, majd számos „protézis” ellenére végül egyetlen szóval jelezhető (+ széttárt karok): **KOMPROMISSZUM**.

Félreértés ne essék, nem színházművészetről beszélek, pusztán mesterségről, s arról is csak az utóbbi negyven év távlatában. Mi vezetett oda, hogy az operett-előadás, mint kompromisszum, a színházi gyakorlat elfogadott jelensége lett, s cseppet sem szégyellnivaló, sőt gyakori esetben az elégedettség, az atelier cinkosság tárgya: „jól kitoltunk az operettel (NB. a közönséggel), még csak észre sem vette!” És itt rögtön a közbevetés: lehet-e egyáltalán kompromisszumok nélkül operettet színre vinni. Hát persze, hogy nem lehet! Tudom.

Nos, vegyük sorra:

1. Az állítás, melynek mentén magam is, még gyermekként szocializálódtam, a következő: az operett az operánál és a drámai műfajok-

nál kisebb értékű műalkotás, a nagyközönség kedvelt műfaja, fő célja a szórakoztatás, az intellektuális igénybevétel kerülése, főbb hatáselemei az invenciózus dallamszerkezet, a gazdag tonális harmonizálás, a tempódinamika, az egyszerű formaszerkezet, a használati, főleg urbánus folklór elemeivel való rokonítás, a *déjà entendu* tudatos használata. Szerzői rendkívül tehetséges alkotók, akik a műfaj megkövetelte kompromisszumokat (sic!) tudatosan teszik meg a befogadás körének szélesítése érdekében. Az operett a magyar színházi hagyomány egyik meghatározó műfaja. Ez tehát a kiindulási pont.

2. Már kamaszkoromban, a regnáló szocializmus időszakában érzékeltem, hogy az operett érzékeny közügy. Akkor még nem tudtam realizálni az elvtársakat kínzó paradoxon mibenlétét: mármint hogy az operett, mint modell, elfogadhatatlan, az operett „elvétele” azonban lehetetlen, a hatalom térvessztésével jár. Az operett és közönsége azonban képes volt egy sajátos ellenzéki szerepkör betöltésére is. Megőrzött valamit a végletekig ostromozott letűnt kor éthoszából, s még kétségtelen idiotizmusa mellett is valami népmesei pszichózis mentén szembesegült a bolsevizmus szürrealisztikusnak ható sivárságával.

Az ötvenes-hatvanas évek operett-kompromisszumai leginkább a heroikus önmegvalósítás dokumentumai a korabeli színházi közösségek számára. Ráadásul ekkor még intakt, örökölt infrastruktúrák álltak rendelkezésre, tehát alapvető, bizonyos értelemben „készség szinten” felmerülő szakmai követelmények a maguk természetességében valósulnak meg.

3. A hatvanas-hetvenes évtizedek hozzák a valóban radikális változásokat a magyar operettjátásban. Ezeknek több eleme van. Egyrésztől érvényes a párt és a kultúrhatalom elítélő álláspontja az operett ügyében, másrésztől a több különböző forrásból (a brechti színházeszmény általános térhódítása felől, az új angol színház, a

„dühöngő ifjúság” nagyerejű hatása következtében, a korai musical-kezdemények, a beat-mozgalom megjelenéséből) táplálkozó magyar színházi álláspont végeredményben megegyezett a kultúr-hataloméval: az operett üldözendő, legalábbis a kultúrpolitikai latenciák szintjén. Máig őrzöm annak a „fejtágítónak” az emlékét, melyet Aczél elvtárs tartott a „művészeti dolgozóknak”, s melyen erről is szó esett. Az operett gátja az új szocialista embertípus színpadi megteremtésének. Itt nincs tere a nüanszok érzékeltetésének, de nyilván bonyolult folyamatokról van szó.

4. Tény, ami tény, elkezdődik (és rövid idő alatt le is zajlik) országszer-
te az operettműfaj színházi infrastruktúrájának lebontása. A zenekarok létszámát drasztikusan csökkentik, elsősorban a képzett muzsikuskok szorulnak ki. Az énekkarokat felszámolják, a maradékot statiszta feladatokra tartják meg (védettek). A tánckarok is megszűnnek. Ilyenformán a színházak pusztá alapképessége egy operett-előadás szakszerű lebonyolítására lényegében megszűnik. A színházakban egy sajátos, átláthatatlan helyzet alakul ki: szikár tragikák próbálják kvinttel lejjebb transzponált szólamaikat különleges, mondjuk hegedű-trombita-klarinét-gitár-zongora-dob szextett kíséretével primadonna-like teljesíteni, a táncoskomikus múlt héten még Ványa bácsit adta. Az arisztokrácia kórusát a „védettek” szólaltatják meg. A táncbetétek, táncrefrének húzva, vagy „színpadi mozgás” álnéven megjelennek ama négy alaplépés jegyében, melyet mindnyájan jól ismerünk. A rossz, ügyetlen operett báját, mint az esendőség jelrendszerét lelkesülten nyugtázza az újdonsült mainstream. Az operett maga elbukott. A közönség nyugösen fogadja a változásokat, lassan nyugszik bele, végül, amint az lenni szokott, maga is lefelé igazít. Az előadásokat a lokál-stíl, a „lagzifeeling” határozza meg. A jobb napokat látott „túlélők” sértetten és idegenül teljesítik a penzumot.

5. Az operett ügyében illetékes két legfontosabb szerepkör, a karmester és a rendező más-más módon alakul. A színház, az operett és más zenés műfajok háttérbe szorításával valódi, képzett karmester részvételére nem számíthat, ezért aztán a terepet átengedi az önjelölteknek, a lúzereknek, a muzikális kalandoroknak. Teszi ezt azért is, mert ez a korszak a magyar rendezői kar új öndefiníciójának kora. Ekkor válik quasi véglegessé a rendező hatalmi pozíciója a színházi hierarchiában. Márpedig a magyar színházi valóságban egymást követik a zenei affinitástól mentes, zeneileg mélyen alulképzett rendező-nemzedékek. A főiskolai képzést pedig fölmentik az ideologikus művészetpedagógiai irányelvek; a mesterek maguk is járatlanok a zene és színház mesterségbeli összefüggéseiben. (A Nádasdy-mítosz öncsalás, kockáztatom meg óvatosan, tanítványainak jó ismerőjeként.) A korszak sikeres rendezői nemcsak ideológiai vagy esztétikai megfontolásból utasítják el a zenés műfajokat és azok képviselőit, de a komplexusok is arra indítják őket, hogy az operett dezintegrált képét, a dalok által megszakított gyenge színdarab imázsát tegyék magukévá a műfajjal kapcsolatban, melyet leginkább tehertételnek, a magyar színházi tradíció „kimoshatatlan szennyesének” tekintenek. Mai napig jól érzékelhető a műfaj presztízse a mindenkori színházi menedzsment kommunikációjából: az idén előbb *A mizantrópot*, aztán *A kaktusz virágát*, utána valami zenészet, aztán az *Úri murit*, *A bolond lányt* stb. játsszuk...

Valami zenészet...

A színházak körül kialakuló, és egyre terebélyesedő táborok, véleményformáló körök az operettben is egyre inkább a társadalomkritikai lehetőséget, a „szembesítő színház” esélyét látják és láttatják. Azt üzenik: ilyen vagy, magyar! Ilyen igénytelen, pitiáner és szentimentális. A színésznek pedig ezt: nem tudod ugyan elénekelni, eltáncolni, de nem is kell.

6. Az ezredvégre tehát előáll egy újabb sajátos paradoxon: a darab immanens szakmai tartalmainak hiányát egy igen kreatív dramaturgiai és színpadi munka igyekszik pótolni, mely magát a művet és a szerző eredeti szándékait másodlagosnak, kanavásznak tekinti, az előadás maga is kommentár, reflexió, mely a műfajról és a fogyasztóról is ítéletet mond. Attitűdje tökéletesen érthető, hiszen a hagyományos szerepkörök utánpótlása lényegében megszűnik. Primadonnák és bonvivánok nem „képződnek”, hiszen a képzés illetékessége is megoszlik, a Zeneakadémia mentalitása szerint hagyományosan a „sikerületlen” szopránok lesznek olykor primadonnává, a tenor kettők pedig bonvivánná, de ez már általában partizánakció, kudarc-élmény a növendéknek és mesterének egyaránt. A Színművészeti Főiskola padjaiból is kikerül egy-egy kuplén és táncdalon abrakolt versenyző, aki szintén élnek a gyanúperrel, hogy ezzel csak a szakma oldalvizén evezhet. Olyan ő, mint a kórházi kutatóorvosnak tanult medikus, aki azután Alsóládányban találja magát, ügyeletben.

7. A rendszerváltozás fokozatosan meghozza a „kölségtudatos” színházi tervezés és ügyvitel gyakorlatát. Elszánt reformocskák keletkeznek. A kiürült zenekari árkok ideig-óráig benépesednek, az alabárdosok újra énekleckékben részesülnek. Persze mindent kompromisszumosan. A nyolc prímhegedű inkább csak négy, a kettős fák magányosan tallóznak a két stimmben. A színpad is kicsit talán nívósabb, de az a fránya vokalitás nem akar még életbe lépni, a koreográfia tudomásul veszi az adottságokat, a stílus pedig erre az időre tökéletesen feledésbe merül. A műfaj „karizmájának” legfőbb elemei már ismeretlenek. Aki ezeket számonkéri, az begyöpösödött akadémuskodó. „Mi igenis játszunk operettet, de modernül!” – halljuk nyakra-főre. Ez többnyire azt jelenti, hogy önerőből, a kiadásokat gondosan mérlegelve, a szakma változásaira, a művészek szakmai életvitelére megkésetten reagál-

va; ez a „protézisek”, az arrangement-ok és a dramaturgok aranykora. Szabad a vásár, hiszen a közönség már régen „lefelé igazított”. A highlightok, a *Jaj cicák* tabuk, a többi azonban újabb kreatív akciók terepe. A szakszerű infrastruktúra újra fölösleges luxusnak minősül, a zenekari árkokat birtokba veszi a gründolt elektronika, mely úgymond „kiváltja az élőmunkát”.

8. Megérkeztünk napjainkba. Az eddigiekben vázolt operett-világvége természetesen jókora túlzás. Írói munkásságom része. Mégis ki kell mondanunk: az eltelt, nagyjából 50–60 év az operettműfaj általános térvesztését, infrastruktúrájának súlyos sérülését, presztízsenek csorbulását hozta. Sokak szerint ez így rendben van, ez a világ sora. Mások szerint az operett-repertoár egy jelentős része valódi érték, az egyetemes zenés színpad terében is érvényes „hungarikum” (közbevetőleg: ez is elemzést érdemelne), melyre továbbra is él a közönségigény. De ha a csorbult szakmai tartalmat és tartást némelyek képesek már-már a siker zálogaként feltüntetni, a mesterségbeli és a stílári követelményeket ballasztként megélni, akkor az operettnek annyi, és pont a társadalomkritika hivatkozási alapját számoltunk fel.

LŐRINCZY ATTILA

Tisztelt Hölgyeim és Uraim!

Ottlik Géza azt mondotta volt: „Az író csak egy ürge”, Garaczi László pedig valamikor úgy nyilatkozott: „A munkám az, hogy mondatokkal szöszölök.”¹ Én is csak valami hasonlót mondhatok, egy ürge áll önök előtt, aki mondatokkal szöszöl. Minthogy nekem semmiféle elméleti, tudományos affinitásom nincs, csakis erről a praktikus processzusról tudhatok most referálni, hogy tudniillik milyen preferenciák mentén szöszölök mondatokkal, amikor hatvan-nyolcvan évvel ezelőtti darabokat próbálok így vagy úgy felfrissíteni – legfőképp azért, mert az embernél talán csak a mondatok öregszenek gyorsabban. (Ez persze nem minden mondatra igaz, hiszen vannak közöttük szépszámmal halhatatlanok is, de a színpadiakra talán nagyrészt igaz.)

Közbevetőleg hadd jegyezzem meg, én négy évvel ezelőtt hajóztam át a felfedező erejű magas színházi kánon tengeréről a szórakoztató népszínház vizeire, mi által sok régi barátomat vesztettem el, és sok újat szereztem. Meghökkenve tapasztaltam azt a kérlelhetetlen bariádharcot, amely a műfaji kérdésekből megfellebezhetetlen esztétikai, morális és minőségi kérdéseket csinál – de ebbe most nem bonyolódnék bele alaposabban. A mi szakmánk kasztosodott, sznobisztikus és

¹ Előadásként elhangzott a Budapesti Operettszínház és a Színház- és Filmművészeti Egyetem *Élő hagyomány* címmel, 2015. október 24-25-én rendezett konferenciáján.

előítéletes marad, ha mindenki körömszakadtáig védi a maga eszmé-
nyeit, hogy létjogosultságát igazolja. Én magam mindenesetre pár éve
úgy gondoltam, nyomasztottam már eleget az emberiséget, így ötven
felett jólesik kissé szórakoztatni is – engem is jobban mulattat.

Az elmúlt három évben Aszányi Károly *Amerikai komédiáját*, Eise-
mann Mihály – Szilágyi László: *Én és a kisöcsém* és Farkas Ferenc
– Dékány András: *Csínom Palkóját* dolgoztam át többé vagy kevésbé,
most pedig épp Kálmán Imre elfeledett operettjéhez, az alapötletét és
zenei anyagát tekintve pompás *Chicagói hercegnő*höz írok új librettót
– bemutató az Operettszínházban lesz 2016 áprilisában. Az átdolgozá-
sokat amúgy tapasztalataim szerint erős szakmai és kritikai gyanak-
vás fogadja; ami a kritikusokat illeti, meglehetősen slendriánsággal elegy
gyanakvás. Saját munkáim kapcsán soha egyetlen olyan kritikához sem
volt még szerencsém, és nem csak a zenés népszínház terepén, amely
vette volna a fáradságot, hogy az eredeti művet összevesse az átdolgo-
zottal, annál jellemzőbb viszont az, hogy az átdolgozót meg sem em-
lítik, s ez az átdolgozónak többnyire fáj. Persze tudom, ez a „mai szín-
padra alkalmazta” címke visszaélésekre is alkalmat adhat; előfordul,
hogy valaki alig-alig nyúl a szöveghez, majd jogdíjastól a nevére veszi.
Kijelenthetjük, hogy ez nem szép dolog.

A dramaturgi, átdolgozói, szerzői kategóriák szerintem amúgy meg-
lehetősen tisztán elválaszthatóak. Ha a szöveg kevesebb mint harminc
százalékban újul meg, az dramaturgi munka, harminc és hetven szá-
zalék között átdolgozásról beszélhetünk, ha pedig több mint hetven
százalék az újdonság varázsa, akkor már saját, eredeti művel van dol-
gunk. Tapasztalataim szerint olykor csak a munkafolyamat végén derül
ki, milyen mértékű beavatkozást végeztünk is el. Én kezdetben szinte
mindig azt hiszem, hogy kevesebbel megúszom majd. Mindazonáltal a

tisztesség azt kívánja, hogy beismerjük, nagyon nagy segítség, komoly mankó egy hajdanvolt szerzőtől ajándékba kapni egy történetet, akkor is, ha utóbb minden ízében átalakítjuk. Talán a posztmodern máig ható következménye, hogy mintha elfelejtettünk volna történeteket kitalálni és frappánsan elmesélni. Ezért aztán ha kapunk ajándékba egy történetet, nem lehetünk elég hálásak érte.

Hangozzék ez bármily romantikusan, én azt hiszem csak gyöngéden és nagy empátiával nézhetünk a mesére, amelybe belepiszkálunk, és semmiképp sem gondolhatjuk azt, hogy majd mi most megmutatjuk. Átdolgozni, de tán még fordítani is alighanem csak azt érdemes, amit valamiképp közel érzünk magunkhoz (ld. még Rainer Maria Rilket: „Óvakodnunk kell attól, hogy megismerjük az embereket, mert előbb-utóbb megszeretjük őket.”). Csak kíváncsisággal és szeretettel viszonyulhatok az eredeti szerzőkhöz, többnyire valami olyasmin töprengve, ők hogyan csinálnák, ha ma élnének. Nekem igazán jóleső kaland gyakorolnom ezt a mimikrit; behelyezkedni a húszas-harmincas évek füstös kávéházi világába, elképzelni, hogy Eisemann, Szilágyi, Aszlányi vagy Kálmán Imre asztalánál ücsörgők opálos konyakok, prima nők és finoman gyöngyöző borok társaságában a Hadikban, a Japánban vagy uram bocsá’ valamely bécsi luxuslokálban.

Az operettszerzők csodálatos emberek, akik az éjszaka és a szerelem bolondjai, érzelmesek, mint egy vajas mézes kenyér, de azért kellőképp pragmatikusak és cinikusak is, szeretik a pénzt, de könnyelműen el is verik – így aztán maga az életvitel garantálja, hogy terjedelmes életművet hozzanak létre. Végtelenül irigylésre méltó bennük az a lazasság, a nyilvánvaló életöröm, a pofátlanság és az a végtelen derű, amivel ezek a művek jól érzékelhetően papírra vettetnek. Én irigykedem is sokszor, manapság mennyire híján vagyunk mindennek, mindig csak

„begörcsölünk megint, és ezt nem tudjuk kiheverni majd sehogyan” – hogy egy mai klasszikust, ef. Zámbó Istvánt idézzem az Albert Einstein Bizottságból.

A nyakam tenném rá, hogy a röhögéstől felrobbant a bálterem és pukkantak a pezsgősüvegek, amikor a szerző bemondta a refrént: „Bóg a tehén, mert nincs kalap a fején / És parókát hord szegény, ha hideg az idő”. Ugyan mi más ez, mint teljes nonszensz, ami a maiak közül leginkább a Monty Pythonnal mutat erős rokonságot? Amikor a húszas-harmincas évek zenés játékaival foglalkozom, átdolgozó szándékaim alapvetően két irányúak: egyfelől megpróbálom ezeket a nonszensz elemeket még tovább fokozni, még inkább az abszurd felé terelni, másfelől pedig némiképp érthetőbbé tenni, ki kicsoda és mit miért csinál, mert ez bizony ezeknél a daraboknál első olvasásra sokszor nem világos.

Most persze álnaiv vagyok, hisz tudom, szerzőim a maguk korában könnyebb kézzel ontották a librettókat, jóval kevesebbet törődtek a szereplők motivációival, nem sokat pszichologizáltak; hitték, és a maguk korában alighanem igazuk is volt, hogy lényegében úgyis a zene adja el a darabot, jól ismert archetipikus figuráiknak a két szám között el kell mondaniuk három vicceset, oszt jónapot. Nekem azonban, alapvetően prózai szerzőként, jólesik bajlódnom még kicsit ezekkel a figurákkal, és persze merem remélni is, hogy mindez nem hiábavaló. Szinte bizonyos vagyok benne, hogy én ötször egyannyit kotlok a példányok fölött, mint amennyi idő alatt az eredeti szerzők a darabokat megírták, de ezt sem bánom: szeretek a mondatokkal szöszölni.

Amúgy, jó esetben, az imént említett kettős átdolgozói szándék, tehát a motivációk keresése, vagyis a lélekteni kisrealizmus és az abszurditásig való elérés, egyetlen folyamatban valósul meg, jelesül úgy, hogy addig elemzem, építgetem a figurát és a szituációt, amíg hitelesnek nem

érzem a legképtelenebb gesztusait is. Talán az a legszemléletesebb, ha ezt itt most egy konkrét példán próbálom bemutatni.

Az *Én és a kisöcsém* Zolestyákja a közfelfogás szerint egy végtelenül hálás ziccerszerep. Alighanem mindannyian ismerik is. Az ősbemutatón a legendás Kabos Gyula játszotta, és élhetünk a gyanúperrel, hogy a poénok egy részét is ő írta bele a próbák során. Ám ha ma újraolvassuk a darabot, azt kell lássuk, hogy ez a figura, bár olykor vicceseket mond, szinte nincs is, nemcsak története, de még karaktere sincs. Értelmetlen, hogy a jómódú háztulajdonos miért tömi pénzzel a két idétlen magánnyomozót, Dr. Sast és Dr. Vast, és mit keres Velencében, ahol az urak Kelemen Kató után nyomoznak?

Nos, én arra jutottam, és ennek jegyében írtam át a szerepet, hogy ez az idős úr egy végtelenül naiv, gyermeklelkű személyiség, aki már kislíú kora óta detektív szeretett volna lenni, és legforróbb vágya az, hogy *egyszer egy bűneset epicentrumában vizslathassa a forró nyomot*. Ezért hajlandó még a legésszerűtlenebb áldozatokra is, ezért szolgálja a két link csibészt, akik lépten nyomon palira veszik, s ezért köti ki a támogatás feltételeként, hogy maga is Velencébe utazhasson és nyomozhasson. Ott pedig, ahogy az illik, álruhát ölt, mégpedig női álruhát, hogy mindkönnyebben Kató közelébe férközhessen, ám egy felderítő jellegű gondolázás során utoléri a végzet: egy gondolás dzsigoló veszettül csapni kezdi neki a szelet, s az öregúr, aki a szépnem körében eddig soha semmiféle babérokat nem aratott, és sosem élvezhette a szerelem édességét, most teljesen esztét veszti a nőként kapott szédítő bókoktól. Amikor pedig Dr. Sas és Dr. Vas megpróbálja észhez téríteni a megkerült vénséget, mondván, hogy ezek a gondolások a legnagyobb stricik, s a Zolestyákat játszó lenyűgöző Jordán Tamás a legőszintébb kétségbeeséssel próbálja védelmezni udvarlóját: „Nem látták, nem is

ismerik. Minek bántják?”, akkor én bizony elérzékenyülök, és arra gondolok: nem lehetne ez akár egy Almodovar-film részlete is?

Tisztelt Hölgyeim és Uraim! Az elmúlt percekben megpróbáltam takarékosan összefoglalni miféle tapasztalatokat szereztem és milyen gondolatokra jutottam a húszas-harmincas évek zenés darabjainak átdolgozása vagy újraírása kapcsán, mert hiszek abban, hogy ha organikus kultúráról beszélünk, márpedig mi másról érdemes beszélünk, akkor nekünk dolgunk van még ezekkel a hajdanvolt históriákkal.

ORBÁN ESZTER

„Kvittek vagyunk...”

Az operettfordítások és újrafordítások nehézségeiről

Az operett a magyar színházi identitás elidegeníthetetlen része. Ebből következik, hogy a színházbajárók túlnyomó többsége automatikusan azt gondolja, hogy a magyar szerzők művei magyarul születtek, pedig a híres nagyoperettek legtöbbje német librettóra készült, és „csak” fordítás a magyar szöveg. De mára klasszikussá lettek, összenőttek a dallamokkal. Egyszóval: slágerek. Ez a régebbi slágerszövegekhez való erős érzelmi kötődés vajon milyen hatással van az elavult, vagy más okból lecserélendőnek ítélt szöveg helyett készülő új változatokra? A hagyomány segíti vagy hátráltatja a kortárs operettjátszást – már ami a szöveget illeti? A következőkben néhány példa bemutatásával kitérek az újrafordítás problematikájára, valamint a kritikai visszhang szinte teljes hiányára – némi operetten kívüli kitérővel.

Az operett hungarikum, mondjuk tehát, miközben a nagyoperettek esetében eredetileg német nyelven írott szövegekönyvekről és dalszövegekről van szó. Ezért a fordítás az első pillanattól fogva kulcskérdés volt. Nem volna-e jó megoldás, ahogy az operák esetében ma már egyre inkább szokás, ha a dalokat eredeti nyelven énekelnék? A prozódia ugyanis vélhetőleg csak úgy lesz igazán tökéletes – ez könnyen belátható. De e gondolat kísérlet során rögtön belefutunk a gyakran játszott

singspieleknél (pl. Mozart: *Szöktetés a szerájból*) is felmerülő problémába: a próza milyen nyelven szóljon? Eredeti nyelven, ezzel szinte lehetetlen kihívás elé állítva a színészeket/énekeseket, akik, a *Szöktetés* példájánál maradva, németül lennének kénytelenek végigjátszani a művet? Ez biztos elidegenítőleg hatna a nézőkre (is). Vagy a német nyelvű dalok mellett szóljon magyarul a próza? Csak azért, mert ott nem érezzük a zene fegyelmező voltát?

Számolnunk kell az előadási hagyományokkal is. Amíg az opera világában egyre inkább elfogadott, hogy eredeti nyelven, felirattal kerülnek színre a művek, az operett „magyar műfaj”, s mint ilyen, Magyarországon magyarul kell megszólalnia a prózának és a daloknak is. Ezt fogadjuk el.

Az elmúlt huszonöt-harminc évben az újrafordítások körül időről időre fellángoltak az indulatok. A színház aktuális műfaj, itt igazán érvényes a „csak most, csak nektek” szólama. Az aznap este a nézőtérén ülőkhöz szól, ezért jó esetben igyekszik az ott lévők nyelvén beszélni. De a nyelv változik, 10-20 évenként elavul az a szókészlet, amit használunk,¹ és ez jobban érzékelhető és orvosolandó egy olyan műfaj esetében, ahol a humornak, a jó bemondásoknak óraműpontossággal kell működnie.

Természetesen az operettek szövegkönyvét – a prózai részt – fel lehet frissíteni, át lehet dolgozni. Ezt egy jóízű rendező egy jó tollú dramaturggal meg tudja csinálni, és a nézők, ha tudják követni az eseményeket és kapnak elég viccet, nem fognak elgondolkodni azon,

1 ROSTÁS Eni, „Nádasdy: Shakespeare nem akart régimódi lenni”, *Könyves Magazin*, 2014. április 23, hozzáférés: 2020. május 8, https://konyvesmagazin.hu/nagy/shakespeare_nadasdy_adam.html.

hogyminden esetben a klasszikus mondatokat hallják-e. De vajon mi a helyzet a dalszövegekkel?

A klasszikus színdarabok újrafordítása körül fel-fellángoló indulatok – bár mostanra talán a prózai művek kapcsán ezek elültek, sőt elvárás, hogy egy új produkcióhoz új fordítás szülessen –, azért nem teljesen kerültek le a napirendről. Bizonyos szempontból a klasszikus Shakespeare-fordítások (Arany) és a klasszikus operettszláger-szövegek megváltoztatása – a színházi hatást tekintve – nagyon hasonlít.

Hiába vallja Nádasdy Ádám, hogy „minden újabb fordítás – érdemtől függetlenül – segít ápolni a hagyományt, a Shakespeare-kultuszt”, ha a *Hamlet* esetében mindenki keresi a sláger szavakat, mondatokat: „vérnősző barom”, „kizökkent az idő”, „lenni vagy nem lenni”... A *Szen-tivánéjiből* hiányozni fog a nézőknek az „Ide nekem az oroszlánt is!” felkiáltás. Nádasdynál a „kizökkent idő” „szétesett világgá” válik, és a telhetetlen amatőrszínész felkiáltása ez: „Hadd játsszam az oroszlánt is én!”² Bátor döntések? Lehet. Az biztos, hogy ha a nézőknek nem is tudatosan hiányzik a szállóigévé merevedett mondat, elveszük tőlük a ráismerés otthonos érzését.

Az elmúlt évek zenés színházi újrafordításai közül van egy, amely hatalmas kritikai felzúdulást keltett. Vajon egy kritikarészletből – és az alább olvasható két jelzőből: „mesterkéltén bájos / primkó” – azonnal rávágja-e a művelt közönség, melyik mű (segítek: musical) újrafordításáról van szó?

„Korántsem tűnt eredendően ellenszenves törekvésnek újabbakra váltani [XY] nagyszerű, de mára már törvényszerűen kissé megkopott versezeteit. [...] ám ezzel a korábbi megoldás mesterkéltén bájos jelle-

2 Shakespeare drámák, ford. NÁDASDY Ádám (Budapest: Magvető, 2001), 256. és 386.

gét mindössze egy nem kevésbé kimódolt, csak épp immár primkóbban ügyeskedő tónus váltja fel.”

Segítségképpen újabb kritikarészlet Fáy Miklós írásából, ezúttal nevekkel:

„Nem kell nagyon pofozni a magyar szöveget, mindenki hallja, aki hallja, hogy G. Dénes György nem volt jó formában a fordításkor, legfeljebb azon lehet csodálkozni, hogy a rossz formában lévő szövegíró mégis ennyire tartós árut szállított. Mert a régi fordításnak nem Varró Dániel lesz a végzete.”³

Fáy kritikája a 2010-es Szegedi Szabadtérin játszott *My Fair Lady*-re vonatkozik, amelyet Novák Eszter rendezéséhez fordítottak újra. Miért hozom elő ezt a fordítás szakmai megítélésének szempontjából megosztó musicalelőadást – és a róla írt kritikát – az operettfordítások problematikájának tárgyalásakor? Két fontos dologra mutat rá ez az írás: egyrészt a kritikai figyelem hiányos voltára, ami a szöveget illeti, másrészt az elemzés aránytalanságára.

A következő táblázatban egymás mellé teszem a *Csudijó...* címen ismerté vált dal szövegét G. Dénes György és Varró Dániel fordításaiban.

A kritikus figyelmetlenségét jelzi, hogy írásában nem jelzi, vagy talán utána sem nézett, hogy Varró 2010-ben másodszor fordította le a *My Fair Ladyt*. 2004-ben már készített egy olyan szöveget, amely mindenképpen figyelemre méltó. És bár a 2010-es „tök királyt” megvédeni nem tisztem és nem is szeretném, azért azt fontosnak tartom, hogy kijelentsük: szakmai szempontokat (pl. az énekelhetőséget, a stílust) figyelembe véve Varró 2004-es dalszövegfordítása – amely az egri

3 FÁY Miklós, „Elisa alkonya”, *Mozgó Világ* 36, 8. sz. (2010): 113–116, 113. Ld. https://epa.oszk.hu/01300/01326/00118/MV_EPA01326_2010_08_10_7.htm, hozzáférés: 2020. május 8.

Gárdonyi Géza Színház Béres Attila rendezte előadásához készült, és amelynek értékelése az OSZMI adatbázisában fellelhető kritikák szerint nem került a kritikusok fókuszába –, felveszi a versenyt G. Dénes György korábbi verziójával.

G. Dénes György (1965)	Varró Dániel (Eger, 2004)	Varró Dániel (Szeged, 2010)
Nem kell más csak egy albérlet, Egy kis sufni, hol elférek,	Nincs vágyam semmi andalgó: Egy kis hétvégi bungalló,	Más nem kell, mint egy kis kéro, Ágy és szék, semmi nagy céco.
Benne pompás ágyikó. Óh, ez vóna csudijó.	Benne kis kandalló, Jaj, szép is volna, meseszép!	Négy fal és pár szép szó, Jaj, hát nem volna tök király?
Istenkém még egy kérés vár, Spájj is kell, egy kis éléstár,	Lesz ottan sok-sok édesség, Hínak, majszolni még tessék!	Sok-sok hollandi töltött fánk, Kandalló, benne sok-sok láng,
Hurka, sonka pár kiló, Óh, ez vóna csudijó.	Fánkocskák, réteskék, Jaj, szép is volna, meseszép!	Jó langyos kéz meg láb, Jaj, hát nem volna tök király?
Télen, heverni tudnék Plökliscipkés párnámon, Míg kályhám parázslík jól. Nem vacog a lábikóm!	Jaj, oly meseszép volna, lábam lingi-lógáznám, Míg az ablakon a nyár Már bekukucskálna rám.	Fú, hát tök király volna, lábam lingi-lógáznám, Várnám, míg a tél elszáll, És bekukucskál a nyár.
Jó Isten fenn a mennyekből, Küldj egy férfit a készletből! Ki hódító, s nem lódító! Óh, ez vóna csudijó.	Vón' egy szívbeli kedveském, Buksim vállára fektetném, Kuksolnánk kettecskén, Jaj, szép is volna, meseszép!	És egy csávó, ki hozzám jó, Naptól félt és a széltől ó, Egy kvázi-rómeó, Jaj, hát nem volna tök király?
Csudijó, csudijó, csudijó, csudijó!	Meseszép! Meseszép! Meseszép! Meseszép!	Tök király! Tök király! Tök király! Tök király!

Alan Jay Lerner az eredeti dalszövegben a standard angoltól eltérő, dialektusra utaló szót használ a virágáruslány jellemzésére: „Wouldn't

it be lovely?”. A *loverly* dialektust mutató szóként való fordítására G. Dénes György *csudijója* eleve nem jó irány. A standard angol *lovely* szó általánosabb stílusértékű, de a lány szájából elsőre finomkodónak hatna. A dialektális eltérés „teszi helyre” a dolgot. A *csudijó* azonban nem nyelvjárási változtatást hordoz, hanem inkább gyermekdeddé teszi a figurát. A másik véglet a 2010-es „tök király!”, amely lényegében nem jellemzi a karaktert, és az avulékony szleng irányába megy el. Ráadásul – és ebben Fáy Miklósnak igaza van –, a dupla k hangzó nem tesz jót az énekelhetőségnek.

Varró 2004-es verziója viszont jól énekelhető, jelentésében is közelebb van az eredetihez, mint G. Dénes megoldása. Például nem emlegeti a jóistent, ami fontos momentum, hiszen Eliza nem az isteni kegyelemtől várja a megoldást, hanem épp ellenkezőleg: elmondja, mit szeretne, és aztán elindul, hogy (legalább részben) megvalósítsa ezeket az álmokat. A *loverly*-re a *meseszép* persze nem tökéletes, hiszen hiányzik belőle minden regiszter- és/vagy nyelvjárásbeli különбözőség, amely az eredeti műben megjelenik. Ennek ellenére tartalmilag és az álmodozást kifejező funkcióját tekintve jó megoldás.

Most pedig vizsgáljunk meg egy másik ikonikus dalt, egy esszenciális operettslágert.

Mohácsi János 1993-as kaposvári *1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ* című előadása olyan mély nyomot hagyott a színházi emlékezetünkben, hogy az előadáshoz készült egyetlen új dalszövegről, és annak fogadtatásáról mindenképpen érdemes szólni. Ebben az esetben is a vizsgált dal igazi klasszikus. Az eredeti német dalszöveg alapján ez a III. felvonás eleji tercett Kerekes Ferkó, Szilvia és Bóni ars poeticája. A zenei anyag Kálmán Imre egyik korábbi művéből, a *Kiskirályokból* került a *Csárdáskirálynőbe*, mondhatni, Kálmán jó szakember lévén, kimentette

a kevésbé sikeres műből a jó muzsikát, amelyhez a *Csárdáskirálynő*-ben új, a darab történetvezetéséhez illő szöveg került Leo Stein és Jenbach Béla tollából. Ezen a részleten szeretném először megmutatni a dalszövegfordítás nehézségeit és fontosságát: a kiindulópont a német nyelvű eredeti, a „Jaj, mamam, Bruderherz” nyersfordítása, amelyet egybevetek a *Kiskirályokból* importált régi szöveggel, amelyet a *Csárdáskirálynő* magyarországi bemutatóján (1916) a „Jaj, mamam, Bruderherz” fordítása helyett egyszerűen beillesztettek. Azóta is ez a dal elsődlegesen elfogadott magyar szövege.

Nyersfordítás	Klasszikus változat (a <i>Kiskirályokból</i> átvéve)
FERI Vedd, cigány a hegedűd, mutasd, mit tudsz. Fekete ördög, játszd és mutasd, hogy táncol a vonód! Játssz egy dalt, ami sír és nevet, játssz, amíg eltörök a vonód, játssz, amíg előtör a reggel pírja, játssz, betyár, üsd agyon a gondjaimat! Jaj, mamám, szívem-öcsém, megveszem magamnak a világot! Jaj, mamám, mit nekem a rongyos pénz! Ki tudja, meddig forog még a földgolyó, hogy holnap nem lesz-e már késő! Mind: refr	FERI Sose búsulj, kisangyalom, add a kezedet! Rendes szokás, ami köztünk bekövetkezett. Isten áldjon tubicám, néha-néha gondolj rám, húzasd el a cigánnyal a nótámat, ne rágja a szívedet a búbánat! Húzzad csak, kivilágos virradatig! Húzd, míg a szívemben is hajnalodik! Míg' el nem felejtem a csalfa babám, Húzzad, húzd csak az én nótám! Mind: refr

Ha összehasonlítjuk a két dalszöveget, már az indításnál látszik, hogy az eredeti egész más helyzetet fest le, mint a ma klasszikusnak számító szöveg. Feri a cigányprímáshoz beszél, és a gondjait akarja agyonütni. Bánata van. Hogy ez szerelmi bánat volna-e, arra nincs utalás – és Ferkónak Cecílián kívül „igaz” szerelme nincs, sose volt... Ezzel

ellentétben a *Kiskirályokból* ránk maradt szövegben azt látjuk, hogy Ferkó először táncba hív egy nőt, azért, hogy elbúcsúzzon tőle. Tehát ő hagyja el a *Csárdáskirálynő* kontextusában amúgy jelen nem lévő szerelmét, akit a refrénben „csalfa babámnak” nevez. Mivel a „Ferkó szerelme” karakter nem létezik a darabban, arra következtethetünk, hogy a *Csárdáskirálynő* szerkezetén belül ez a dal, ezzel a szöveggel nem más, mint egy jó magyarosch sírva-vigadós betétszám, amely egyáltalán nem mozdítja tovább a cselekményt és még a szereplőket sem árnyalja (hiszen az kevésbé valószínű, hogy a *kisangyalom* megszólítás Szilviának szólna, Kerekes Ferkó természetesen nem vele beszél, és nem is tőle búcsúzik).

Látszik, hogy ha komolyan vesszük a dalszövegnek a helyzethez kapcsolódását, színpadilag megoldandó kérdések sokasága merül föl.

A legfontosabb különbség és kulcs az eredeti refrénben rejlik. Ez a néhány sor, ha túllépünk a lumpok általános pénzszerzési hajlandóságának ábrázolásán, képes megmutatni a háborús fenyegetettségéből fakadó *minden mindegy* állapotát, hiszen szereplőink tényleg nem tudhatják, meddig forog velük még ez a földgolyó. A *cigány* és a *fekete ördög* kitételek persze próbára tennék a politikai korrektség korában a mai műfordítót, de a lényeg e soroknál is az, hogy konkrét személyekhez szól az eredeti szöveg, azaz a helyzet nem egyszerűen egy mulató dal előadása, hanem a helyzetből fakadó, mély fájdalommal való küzdelem megmutatása.

Ha tovább vizsgáljuk a dalt, újabb példát találunk arra, hogy mennyire hű az eredetihez az ún. klasszikus szöveg – és hogy mennyi minden indokolhatja az újrafordítást. Például Szilvia egyik eredeti német szövegében épp az ellenkezőjét mondja, mint amit a klasszikus magyar verzióban megszoktunk:

Nyersfordítás	Klasszikus verzió
SZILVIA Játssz, cigány, nekem valami finomat, valamit a lelkemnek, csak egyvalamit ne játssz: szerelmes dalt. Játssz nekem valamit, bármit, kedvtelésből a nagybőgőn! Játssz nekem egy tüzes csárdást, játssz nekem! Ott bent hallgattasd el a buta szívem. Jaj, mamám... (stb.)	SZILVIA Muzsikáljál szomorúan, úgy, ahogyan rég'. Muzsikáljál olyan búsan, mint még senki még! A szerelem mégis bűn, ezt dalold a hegedűn, Gyere ide, nekem olyan csárdás kell, Amitől a fatuskó is táncra kel. (Jaj-jaj-jaj) Húzzad csak, kivilágos virradatig!... (stb.)

Egyértelmű az utasítás a német szövegben: Szilvia nem akar szerelmes dalt hallani. Ehhez képest magyarul azt kéri, hogy arról sírjon a hegedű, hogy a szerelem bűn. Ez a különbség szerepelemzés szempontjából is fontos. Szilvia nem azt gondolja, hogy a szerelem bűn, hanem azt, hogy nagyon tud fájni és nem mindig praktikus, ezért jó volna elhallgattatni azt a buta szívet ott bent...

A tercett újra-nem-fordításának legnagyobb vesztese azonban mégis Bóni figurája. Mohácsi János volt az első, aki megmutatta ennek a táncoskomikus szerepnek a komor oldalát is, de amint megvizsgáljuk a „Jaj mamam, Bruderherz” eredeti szövegét, látni fogjuk, hogy jó okkal. A klasszikus magyar verzió a Stein és Jenbach által finoman megmutatott lelkiállapot ábrázolását, és ebből fakadóan a Mohácsi által megalkotott, valójában helyes értelmezést gyakorlatilag megakadályozza.

BÓNI

Az egész lét egy szemétdomb,
barátaim, tudjátok meg!
Ma ötven fölött más emberek élnek
(mi már nem érjük meg)
Ez az egész siralomvölgy
nekem egy éjszakai lokál.
Addig is fölmegek a mennybe
és, ha kell, eladom a ruhám.

Mind: Jaj, mamám...

BÓNI

Ki a legény a csárdában?
Magam vagyok, hukk!
Akire én rákiáltok,
azt se' mondja: mukk!
Bár a nőknek bedülök,
a hűségre fütyülök,
Aki megcsal, azt én el nem átkozom,
Érte megek, össze-vissza csókolom.

Mind: Jaj-jaj-jaj, Húzzad csak...

A klasszikus magyar verzió egy mérsékeltén humoros részegember-ábrázolással önti le azt az egzisztencialista fájdalmat, amely megszületik a német eredetiben. Talán meglepő egy operettben egy ilyen komoly pillanat, de csak ennek a mélysége tudja felszíkraztatni a későbbi „csakazértis” vigasság tombolását – illetve épp innen, ebből a mélységből nyer értelmet Bóni életfilozófiája. Igen, ilyenje is van Bóninak: „ez az egész siralomvölgy nekem egy éjszakai lokál”, ahol addig mulatok, amíg ki nem rúgnak, és az Úristennél szívesen veszek föl hitelt a ruhámra, hogy eleget ihassak addig, míg végül – legfeljebb tíz év múlva, a negyvenes éveimben – kopogtatok nála...

Az előbbiek ismeretében kijelenthetjük, hogy nagy kihívás ezt a tercettet a német eredeti szellemében újrafordítani – és nem különben bátor vállalkozás erre a dallamra bármilyen más szöveggel előállni. A közönség ismeri, szereti a megszokott magyar szöveget, megkapja a ráismerés örömét csakúgy, mint a „mulatás” lehetőségét. Vajon miért történt mégis, hogy az 1993-as kaposvári *1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ* esetében nem kísérte felzúdulás a dalszöveg megváltoztatását?

A kulcs az egész előadás zenei szerkezetében rejlik. Mohácsi János az előadás zenei vezetőjével, Kerényi Gábor karmesterrel karöltve úgy döntött, hogy szakít a hagyományos operettstruktúrával, és a teljes tánc- és énekkart megmozgató finálékat egy-egy erős dallal,

mondhatjuk úgy, slágerszámmal váltja ki. Ennek a zenedramaturgiai megfontolás vezette, alapvető zenei változtatásnak az eredménye lett az a helycsere, amelynek során a III. felvonásbeli klasszikus mulatós tercett zenei anyaga a második felvonás „antifináléja” lett. Ebből a szerkezeti módosításból fakad a szereplőváltás is: Kerekes Ferkó, Szilvia és Bóni hármasa helyett Cecília egyedül énekli a dalt. A dal dramaturgiai funkcióját tekintve Cecília szembenézése önmagával, múltjával, jelenével és jövőjével egyetlen, sűrű pillanatban. Ez adja a szám drámai töltetét, és ehhez illeszkedve egyértelmű, hogy új magyar szövegre volt szükség.

Íme a mára a Mohácsi-rendezésnek köszönhetően szintén ikonikussá vált dalszöveg:

CECÍLIA
Életemben hány szerelem meghempergetett!
Madárijesztőnek tán még jó leszek neked...
Úristen, ne szólj bele,
magam járok végire!
Jöhet bármi, az én szívem nem békül!
Csillag leszek tán az égen, fény nélkül.

Kvittek vagyunk mi már, az élet meg én
nem fogok sírni nektek, bármi is ér!
Fut, robog, száguld velem még a vonat
míg a Mennybolt le nem szakad,
(refr. ism.) míg az ég ránk le nem szakad

Izgalmas megfigyelni, hogy a zenei anyagban rejlő erő nem csak a tercett szerkezetében, de szólószámként is meg tud jelenni, és épülni tud, a robbanásig. Ráadásul az, amit a tercetről állítottam, miszerint a német szövegben a szereplők ars poétikája fogalmazódik meg az egyénre szabott versszakokban, itt is teljesül. Cecília őszintén, keményen áll a világ – azaz a nézők – elé.

Azt talán nem mindenki tudja, hogy a dalszöveg a Mohácsi-előadásban Cecíliát alakító Molnár Piroska munkája, aki Jeszenyin Isadora Duncan-hez írt verséből vett, szinte szó szerinti idézettel kezdi a dalt. A refrént pedig az a négysoros ihlette, amely Majakovszkij öngyilkosságakor a test mellett hevert, s amelyet Molnár Piroska a mai napig fejből idéz:

Ahogy mondják, az úgy túlvesézve,
szerelmem ladikja a léten szétesett,
kvittek vagyunk, élet, nálam nincs felvésve
se fájdalom, se baj, se gyűlölet.

(Rab Zsuzsa fordítása, Molnár Piroska szíves közlése)

Ha megvizsgáljuk a dalszöveget, látjuk, hogy nagyon határozott iránya, ha úgy tetszik, üzenete van. Nem fogtok eltiporni, túléllek minden csapást. Senkinek semmi köze a dolgaimhoz, ha csaltam, ha hazudtam, azt majd én lerendezem az Úristennel, ha odajutok. Kivételes ihletett megoldás és nagyszerű stílusismeretre vall az operettvilág egész szövevébe jól illeszkedő „kvittek vagyunk” kifejezés, ráadásul a refrén elején. Az, hogy a szöveg jól énekelhető, nem meglepő, hiszem Molnár Piroska saját magának írta, mondhatjuk úgy, volt kin kipróbálnia, működnék-e a megoldásai, kényelmes-e énekelni a hangzókat stb.

A *Csárdáskirálynő* slágerének az ilyen újrafordítása tehát nemhogy felzúdulást nem keltett, de figyelmet és elismerést kapott, és mára elmondhatjuk, hogy bekerült a – talán nem a mainstream, de mégis – operetttrajongói és elemzői közbeszédbe. Természetesen tudatában vagyunk, hogy ez a helyzet kivételesnek mondható.

A műfordítókra irányuló szűkös figyelem nem a színházi kritika sajátja, de talán érdemes mégis néhány példán megvizsgálni, mennyit

és milyen alapossággal foglalkozik a szakmai nyilvánosság a megszülető új dalszövegekkel. Az Operettszínház a 2010-es évek elején több új fordítást rendelt meg és használt előadásaiban. De mennyire megy ezeknek híre legalább a színházi szakmán belül? Az *Egy éj Velencében* 2010/11-es új dalszövegeiről (Anger Ferenc munkája) a Színházi Adattárban fellelhető három kritikából kettőben tesznek említést, és ott is leginkább arról, hogy nehezen értették a szöveget. Az egyik kritikus szerint ez bizonyára a szöveg prozódiai hibái miatt volt, a másik csak annyit mond, hogy megítélhetetlen az új szöveg, mert nem értette – így inkább az előadókat mutatja hibásnak. De az Operettszínházban 2002-ben bemutatott *Csárdáskirálynő* előadásban használt magyar szöveggel kapcsolatban is, amely Gábor Andor fordításának átdolgozásával Kállai István és Kerényi Miklós Gábor nevéhez fűződik, egyedül a *7ora7.hu* online színházi lap névtelen szerzője számolt be az új dalszövegekről. Érdeemi megjegyzése nincs, leginkább annak a véleményének ad hangot, hogy nem érti, miért van – azaz egyáltalán miért lehet! – szükség új fordításra.

Hogy az Operett miért vette elő az eredeti német szöveg fordítását (s lett így a Jaj, cica... kezdetű nótából „Jaj, lányok nélkül élni, mondd, mit ér?”), az azért rejtély csak igazán, mert, bár egy vizuálisan felturbózott *Csárdáskirálynőt* látunk, a szövegek semmivel nem szólnak többről vagy másról (sőt), mint a [korábbi] változat. Így kissé érthetetlen, hogy mi szükség volt arra, hogy a közönség ne az ismert dalszövegekkel szembesüljék.⁴

4 N.N., „Egy operett”, *7ora7.hu*, 2010. október 3, hozzáférés: 2020. május 8, https://7ora7.hu/2010/10/03/egy_operett.

A lényeg tehát ez: a hagyomány, az ismerthez való kötődés, egyszóval a nosztalgia ellenében kell lépni, amikor az új fordítások mellett tesz-szük le a voksunk. Valóban nehéz megtalálni a hagyományőrzés és az innováció közti határmezsgyét, ahol óvatosan lépkedve az élő színházi műfajt megillető – és a folyamatos megújulást nem korlátozó – megoldást tudunk felmutatni, a (dal)szövegek szintjén is. Az ellenállás zsi-geri, és bizonyára többet kellene beszélni az új fordítások létezéséről, létrejöttük szakmai megalapozottságáról, hogy talán egyszer majd a vidéki színházak is vállalni merjék annál a bizonyos évi egy nagy „zenésnél”, hogy a slágerdallamok új szöveggel szólaljanak meg...



KONTEXTUSOK

HERMANN ZOLTÁN

„...erkölcsainkre káros...”

Az operett mint a polgári bűn(tudat) diskurzusa

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

az őrzöngésig fokozzák a férfiközönség izgatottságát, elcsukló énekhangja az őt szinte vizuális erőszak tárgyává tevő közönségnek szól.¹

Zola szarkasztikus „helyszíni tudósítása” mögött nem nehéz felfedezni Jacques Offenbach *Szép Helénájának* (*La belle Hélène*, 1864) jeleneteit és a színpadi Nanában Hortense Schneidert, az Offenbach-operettek primadonnáját. Hogy az operett aranykorának párizsi változatában – Nana erotikus testében – a *bűn* színrevitele zajlik, ahhoz aligha fér kétség.

Az operett aranykorának bűn-fogalmi azonban nem a középkori eredetű hét főbűn, a *kevélység*, *irigység*, *harag*, *restség*, *fösvénység*, *torkosság*, *bujaság*² bűneinek vallásos eszmevilágához kapcsolódnak. Az operettszüzsék olykor persze a bennük rejlő konfliktusok – illetve konfliktus-paródiák – tárgyává teszik az európai kultúra archaikus bűnfogalmait. Az *irigység* – erről később még lesz szó – színpadi megjelenítése akár a Csáky Móric-féle operett-meghatározás, a 19. század végi bécsi arisztokrácia és a nagypolgárság mindig önironikus konfliktusaként értelmezhető (a polgár kineveti a „degenerált” arisztokráciát, de irigykedik is rá, és mindent elkövet, hogy bejusson ezekbe a felsőbb körökbe); a *kevélység* az operettek visszatérő mésalliance-témájával; a *bujaság* bűne pedig (lásd Zola Offenbach-utalását) az operett műfajának, illetve a műfaj és a közönség frivol kapcsolatának mindenkor kötelező eleme.

Észre kell vennünk, hogy az operettekben a főbűnök csak külön-külön, és nem összefüggő rendszerként vannak jelen. (Néhány ellenpéldát persze nyilvánvalóan találunk, főként azokban az operettekben,

1 Émile ZOLA, *Nana*, fordította VAJTHÓ László (Budapest: Szépirodalmi, 1961), 7–33.

2 Carla CASAGRANDE E SILVANA VECCHIO, *A hét főbűn: A bűnök középkori története* (Budapest: Európa, 2011) Különösen: 268–328.

operettesített *ruritániákban*,³ ahol egy elképzelt kelet-európai vagy balkáni operett-ország, Gerolstein, Pontevedro stb. államrezonjának, az arisztokrácia leszármazásának, hamis eredetközösségi elbeszéléseinek, öngazolásainak szatírája a téma.) A 19-20. századi operett változatos bűnfogalmi nem az individuum vallásos bűntudata, hanem egy – idézőjelbe tett – közösség szabályainak, normáinak be nem tartása, illetve a normák betartásának tettetése köré rendezhetők. A *Csárdáskirálynő*ben a Weilersheim-fiú egy „rosszéletű” nővel tart fenn viszonyt, a *Denevér*ben a házastársi hűség *Così fan tutte*-i összetettséggű provokációja zajlik, a *Mágus Miskában* a sznob grófocskák a cselédlányokat zaklatják. A *mosoly országában* már némi kultúra-közi konfliktus is van, az ellenséges politikai rezsimeknek tett hűségeskük kerülnek zárójelbe. Azt is mondhatnánk, hogy az operett „műfaji sajátossága”, hogy a közönség mindig megértőleg viszonyul ezekhez a normasértésekhez. A 19. századi végi bécsi operettnek van azonban az Offenbach-i frivolitást is meghaladó ága, de jellemző módon, ennek két kultikus darabját, Johann Strauss „Sohn” *Casanova* és *Fanny Elßler, a táncosnő* című operettjeit csak az 1930-as években, jóval Strauss halála után mutatták be.⁴

3 A *ruritánia* műfaji diskurzusát legutóbb Wes Anderson 2014-es, *Grand Budapest Hotel* című filmje hozta felszínre. Vö. Charles Drazin, Muszatics Péter, Gabriel Paletz, Ráduly György és Sárközi Mátyás Toldi moziban rendezett kerekasztal beszélgetését, 2018. szeptember 9-én. <https://toldimozi.hu/filmek/bkfm-ruritania-kerekasztal-kozep-europa-es-hollywood-kapcsolatarol>

4 A *Fanny Elßler* háttere egy az Elßler-nővérek balettiskolájában, a Horschelt Gyermekekként 1821-ben kipattant pedofil-botrány – nem, vagy nem csak a balettmesterek abúzálták a növendékeket, de néhányukat a tehetősebb bécsi arisztokrata uraknak is „kiközvetítették” –, amíg az intézetet a császári vizsgálobiztos be nem záratta. Hézső István, „Egy elfelejtett évforduló. 200 éve született Fanny Elßler”, *Parallel* 19. sz. (2011): 24–30.

Ha közelebbről nézzük, az operettek bűnfogalmi nem teológiai vagy filozófiai jellegű bűnfogalmak, hanem – mondjuk így – pragmatista, „gyakorlati” jellegűek. Az ideális – és persze a városias életmód miatt ebben az ideális formájában ritkán létező –, 19. századi polgári *családmodell* lehetséges defektusai alakították az operett-szüzséket. (Ennek nem mond ellent, hogy a 19. századi bécsi arisztokráciától is elvárták a polgári morált.) Az operett voltaképpen ugyanarra a mediális logikára épített, mint a korabeli bulvársajtó: a 19. századi polgári család önreprezentációjának *tisztesség*-imázsával szemben a hírek mindig a családi tragédiák mögötti titkokról, eltitkolt bűnökről beszéltek.

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

Foucault *A szexualitás története* című munkájának mindhárom kötetében egy-egy fejezetet szentel a *család* – a modernitás kezdetétől folyamatosan átalakuló – társadalmi szerepeinek. *A gyönyörök gyakorlása* kötet *Gazdálkodástan* című fejezetében⁵ a modernitásnak az

5 Michel FOUCAULT, *A szexualitás története [III.]: A gyönyörök gyakorlása* (Budapest: Atlantisz, 1999), 145–188.

antik görög felfogásból származó elemeit igyekszik a saját archeológiai módszereivel feltárni. (De hiszen Offenbach *Helénája* és *Orfeusza* is valami hasonló, az antik mítoszok és a modern polgári világ közötti fogalmi kapcsolásokból nyeri humorát!) *A tudás akarása* című kötet rövid, bevezető esszéje, a *Mi, viktoriánusok*⁶ – más, provokatív, kiáltvány-szerű kijelentései között – a hatalom által mindig ellenőrizni kívánt szexualitásról, és ezzel egyidőben a szexualitásról mint a hatalmi intézmények ellen működtethető lehetséges diskurzusról beszél. A harmadik, *Törődés önmagunkkal* című kötetben a császárkori Rómaig vezeti vissza a modern polgári család hármasság alapelvét, így beszél a *monopolizmus* elvéről („a házasságon kívül tilos minden nemi érintkezés”); a *de-hedonizálási* „követelményről” („a házaspárok közötti nemi élet ne rendelődjék alá a gyönyör ökonómiájának”); és az *utódnemzési* rendeltetésről („a nemi egyesülés célja ivadékok létrehozása”).⁷ Ha tehát – írja Foucault – a hatalom vagy a közösségi normák intézményei (mint virtuális gazdasági, etikai, kulturális stb. intézmények) elleni beszéd egyik változatának tekintjük a szexualitásról szóló diskurzusokat, s köztük mi annak látjuk a klasszikus, az „arany- és ezüstkori” operettet, akkor könnyen megérthetjük – a párizsi, mondán polgári környezetben ugyanúgy, mint a bécsi vagy budapesti, féларisztokrata-félpolgári közegben –, hogy ezzel a hármasság követelményrendszerrel, pontosabban a hármasság elvnek az operettlibrettókban való ideiglenes felfüggesztésével, provokációjával lényegében az operett tematikus, műfaji tipológiáját is megkapjuk.

6 Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I.: A tudás akarása* (Budapest: Atlantisz, 1999), 7–18.

7 Michel FOUCAULT, *A szexualitás története III.: Törődés önmagunkkal* (Budapest: Atlantisz, 2001), 193.

A *monopolizmus* elvét a 19. századi polgári társadalomban és az operettben is a házasság előtti és a házasságon kívüli, esetleg rangon aluli szexuális kapcsolatok tagadhatatlan össztársadalmi jelenléte sérti meg: az operett ennek a szexualitásnak hol nyílt (ld. Offenbach és *Nana*), hol áttételes formáit viszi színre: a kihívó öltözködés, a színpadi tánc és legfőképpen a kétértelmű dalszövegek segítségével. A második követelménnyel kapcsolatban („a házasfelek közötti nemi élet ne rendelődjék alá a gyönyör ökonómiájának”) érdemes felidézni Marion Linhart *Residenzstadt und Metropole* című 2006-os könyvének⁸ azt a megjegyzését, amely szerint a szubrett és a táncoskomikus happy end-szerű házassága, mégha ironikusan is, a legtöbb esetben a házasság „normalitását” mutatja. Ebben az értelemben a szubrett/komikus-páros normalitása (a *Csárdáskirálynő* példáján: Stázi vs. Bóni) az ellenpontja a bonviván és a primadonna (Sylvia vs. Edwin) súlyos konfliktusokkal, gyakran szexuális traumákkal terhelt szerepköreinek. A néhai polgári közösségek felfogása, illetve az, hogy a néző szimpátiája mindig a normasértők mellett van, talán közvetlenül fakad a preromantikából, a vágy természetes vagy mesterséges eredeztetettségének ellentéteiből, esetleg egyenesen Rousseau provokatív boldogság-filozófiájából. Az „*utódnemzési* rendeltetés” normáinak megsértésével pedig az operettszövegek könyvek megszámlálhatatlan balkézről született, adoptált, elveszettnek hitt stb. szereplői hozhatók összefüggésbe, ez pedig regény- vagy drámatörténeti nézőpontból kifejezetten egy 18. századi, rokokó⁹ irodalmi divat továbbélése.

8 Marion LINHART, „Lebenwelt und Idylle: Operettendramaturgie als Deutungen der Städtischen Formation – Dramaturgie des Körpers, Dramaturgie der Moral”, in M.L., *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturelle Topographie der wiener Unterhaltungstheaters 1858–1918* (Tübingen: Niemeyer, 2006) 203–208.

9 V.ö. Micaela VON MARCARD, *Rokokó, avagy kísérlet az emberi szíven* (Budapest: Európa, 1999), 51. skk.

A konfliktusok, illetve az operett-történetekben megsértett családi intézmények és funkciók tipológiáját felesleges tovább szaporítani, inentől kezdve minden operett a maga módján gondolja újra, dolgozza át a polgári (és az attól a 19. században már lényegesen nem eltérő arisztokrata) normarendszer megsértését, ellendiskurzusait. Strauss *Denevérje* a házastársi hűség ideiglenes felfüggesztésének, majd a normasértést megtorló büntetés (börtön!) elszenvedésének és az illuzórikus visszarendeződésnek a drámája; *A cigánybáró* története – mondjuk így: mint *indirekt* konfliktusú operett – a törvénytelen leszármazás vélelmének semmisségét igazoló történet; *A víg özvegy* bűnfogalmi a közösségi-családi normák szerint a gyász idejére prolongált házastársi hűség semmibe vétele körül forognak; hogy a *Csárdáskirálynő* alvilági-orfeumi mélységeiről vagy a *János vitéz* tragikus vétségének, a patakparti jelenetnek nyíltan szexuális jellegéről (ami csak még frivolabb lehetett az eredeti szereposztásban, Fedák Kukorica Jancsiként való szerepeltetésével) ne is beszéljünk, stb.

Csáky Móric *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című könyvében megfogalmazott tézisének¹⁰ nemcsak a társadalomtörténeti dimenziói lényegesek, hanem a tézis logikai mintázata is. Csáky a klasszikus bécsi operett (Strauss, Millöcker, Suppé) és a bécsi operett elemeiből zseniálisan újratervezett pesti operett (Lehár, Kálmán Imre, Huszka Jenő stb.) sikerének szociokulturális hátterét abban látja, hogy a polgári osztály gúny tárgyává teszi az arisztokráciát, miközben nem leváltani szeretné, hanem hozzá emancipálódni. Csáky szerint az operett ideológiai értelemben a polgárság (Bécsben a nagypolgárság, Pesten a kis- és középpolgári rétegek) nézőpontját képviseli, de kifejezetten önironikus nézőpontját, mert az operett humora nem merül

¹⁰ CSÁKY MÓRIC, *Az operett és a bécsi modernség ideológiája* (Budapest: Európa, 1999), 60–63.

ki a nemesség vagy az udvari körök kigúnyolásában, hanem a polgár önmagára ismer az emancipációs törekvéseinek és történeteinek bor-nírtságában.

Ha a bevezetőben Zolát idéztem, hadd utaljak most Mikszáth Kálmán *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című, 1906-07-ben, az ezüstkori, pesti operett első, bombasztikus sikereinek idején, folytatásokban megjelent, a dzsenti és az amerikai magyar család konfliktusáról szóló regényére, amit Schöpflin Aladár az 1941-es Mikszáth-monográfiájában¹¹ egyenesen „operettízű”-nek nevezett. (Ha operett nem is készült belőle, de melodramatikus filmfeldolgozások igen, 1937-ben, majd 1960-ban, és zenés színházi előadás is, 1972-ben.) Vagyis nemcsak az operett-librettók, de irodalmi művek is jelezték ezeket a társadalmi feszültségeket, még ha Mikszáth „el is rontotta” operettes regényének befejezését. (Másfelől persze mi volna melankolikusabb vagy tragédiaszerűen illuzórikusabb, mint az operettműfaj kötelező happyendje?)

Az arisztokrácia szexuális normasértéseit témaként használni az operettben, egyúttal pedig irigyelni is ezért a rivális társadalmi osztályt: logikai értelemben ugyanaz, mint a normasértés bűnét elkövetni vagy leleplezni, és emiatt büntudatot érezni – illetve büntudatot érezni az el nem követett, de vágyott bűn miatt. Azaz, a bécsi és a pesti operettben alapvetően mégsem a család külső-belső konfliktusai köré szerveződő és a szexualitáshoz rendelt, a közösség által elítélt bűnök játszanak fontos szerepet, hanem – a polgári önirónia Csáky-féle tézisének¹² mintájára – a *büntudat*.

11 SCHÖPFLIN Aladár, *Mikszáth Kálmán* (Budapest: Franklin, 1941), 126–127.

12 CSÁKY Móric, *Az operett és a bécsi modernség...*, 94–107. Különösen: 96.

A bűntudat dramaturgiai értelemben a legtöbbször a szereplők, az operetthősök vagy az együttesek által énekelt önreflexív dalszövegekben nyilatkozik meg az operettekben:

Bűnösök vagyunk mi,
mert éccakázgatunk mi,
s nem vonz bennünket hétkor még az ágy.
Ó, e romlott város,
erkölcseinkre káros,
s az ellenállás szívünkben de lágy!

vagy

Bár ajkamon érzem a bűnt,
csak csókolj, s a bűn tova tűnt.” stb.

De nem csak a szövegekben és az operett-sztorikban, hanem a teljes operettszínházi „gépezetben” jelen vannak a bűntudat metaforái. A közönség műélvezetét a sikamlósságok felett érzett, rejtett bűntudat csak növeli (és ez az operett-humor egyik forrása is), a 19-20. század fordulójának bulvár-sajtója, a pletykarovatok, „intimpisták” folyamatosan lebegtetik az operettszínészek „normasértő” életmódját, a nagy és bűnös szerelmeket. A *Csárdáskirálynő* magyar dalszövegeit jegyző Gábor Andor *Hét pillangó* című, 1918-ban megjelent – amúgy lebilincselő – kulcsregényében például könnyen azonosíthatók a túlfűtött, hisztérikus szerelmi háromszög szereplői, a fiatal Kálmán Imre, egy Mica nevű titokzatos primadonna (az egykorú olvasó inkább látta benne Fedák Sárít, s talán kevésbé a Kálmán magánéletében ekkor fontos szerepet játszó, berlini Hedvig Raabe-ét), és az öregedő irodalomtörténész, Péterfy Jenő. Nyilvánvalóan a régi századforduló polgári társadalma tolerálta a művészvilág normasértő életét. Enélkül az

operettszínházi világot érintő, a működésbe kódolt normánkívüliség nélkül nem lenne kontextusa a műfajnak sem. (A diktatúrák irányított sajtójának általában nincs meg ez a humorérzéke, a diktatúra sajtója nem tud megszabadulni erkölcs-csősz szerepétől.)

A büntudat azonban nem minden esetben jut kifejezésre, sőt lényegi formáját tekintve az operettben is valamiféle egyéni vagy társadalmi *tudat alatti*, vagy *tudattalan büntudat*. A fogalom létezik, de a terminus szerencsétlenségét – *unbewusstes Schuldbewusstsein* – már Sigmund Freud is érzékelte 1909-ben megjelent, *Bemerkungen über einen fall von Zwangsneurose (Megjegyzések egy kényszerneurózisos esetről)* című munkájában. Később tudattalan bűnérzetről – *unbewusste Schuldgefühl* – beszél, de az 1924-es, *Das ökonomische Problem des Masochismusban* egyenesen *büntetési szükségletnek (Strafbedürfniss)* nevezi a jelenséget, és a büntudat lényegi elemeként említi, hogy a beteg minden erejével tiltakozik a gyógyulás ellen.¹³ Csábító, hogy ezzel a neurózissal azonosítsam az operett szexuális eredetű bűnfogalmainak állandó jelenlétét. Nem könnyű jó szívvel gondolni arra, hogy a közönségnek – vagy a közép-európai operetttrajongó eliteknek – a műfajhoz való vonzódását, ragaszkodását ez a kórkép írja le a legpontosabban. Feltehetőleg a 20. századi sztárkultusz, a tömegmédiák, a gramofon, a rádió, a televízió még támogatták is ezt az ismétléskényszert.

Ugyanakkor az is világos, hogy a klasszikus bécsi és pesti operett – amennyiben a műfaj lényegét azonosítottuk ezzel az önironikus *bűn-*

13 V.ö. Jean LAPLANCHE – Jean-Bertrand PONTALIS, *A pszichoanalízis szótára* (Budapest: Akadémiai, 1994), 73–76. (A *Bűnhődésigény / Büntetési szükséglet* illetve a *Büntudat* szócikkek!)

tudat-szükséglettel – szinte kizárólag csak saját szociokulturális kontextusának keretein belül működik.

Be kell ismernünk, hogy a klasszikus operett túlélte önmagát. Hajlok arra, hogy Gazdag Gyula *Bástyasétány '74*-ével, vagy két évtizeddel később Parti Nagy Lajos *huszerettjével*¹⁴ a magyar operett tényleg el lett temetve, és nemcsak az autentikus játékmódokat, a színpadi iróniát, vagy olykor a *színpadi anarchiát* nem képes a mai magyar operettjatszása újratemetni, sőt, mintha a közönségnek is egyre kevesebb érzelme volna az iróniához, de a néző mindennapi büntudat-szükségletétől sem az operettben szabadul meg. Az úgynevezett arany- és ezüstkorban íródott operettek adaptálódtak – adaptálták őket! – az első világháború után megváltozó társadalmi konfliktusokhoz. Az új tömegműsorok nem a nagyoperett komplex világát, hanem csak annak fragmentumait, slágereit igyekeztek mediatisálni. Ennek következtében lépett a konfliktuskezelés és büntudat helyére a revüszerezés és a bűn „fals” rehabilitálása az újoperett, jazzoperettek és a musical műfajában. Ez a folyamat már a klasszikusok utolsó műveiben, Kálmán *Bajadérjában*, a *Montmartre-i ibolyában* vagy Lehárnál a *Mosoly országában* is kimutatható.

A „klasszikus”, „bécsi-pesti”, „arany-ezüstkori” „nagyoperettet” a mai közönség elsősorban zenei élményként, látványként élvezi, a színészek színpadi jelenléteért rajong. Egy évszázad elteltével a nagyoperett halott, egykor komoly társadalom- és személyiség-lélektani üzenetei nem jönnek át. A klasszikus operett ma már csak szórakoztat. A 21. század

14 Szövege: PARTI NAGY Lajos, „Ibusár: Zenés-táncos huszerett”, in P.N.L., *Ibusár – Mauzózeum* (Pécs: Jelenkor, 1996), 5–55. Parti Nagy Lajos és Darvas Ferenc darabjának színházi ősbemutatója a debreceni Csokonai Színház Stúdiószínpadán volt, 1992. december 5-én.

társadalmainak más típusú konfliktusai vannak, mint amilyenek a Monarchia kibeszéletlen elfojtásaiban jelen voltak, a bűntudat mai fogalmai sem azonosak az akkoriakkal. A színházból, pláne az operettből már 1968 és a szexuális forradalom hatására eltűnt a pszichológiai vagy szociológiai típusú bűntudat. (Ez itt egy szándékosan kétértelmű mondat. A kortárs operett-játszást sem az nem menti, ha tudatában van ennek a fél évszázada megváltozott helyzetnek, de úgy tesz, mintha semmi nem változott volna – vagy esetleg cinikusan még ki is használja, hogy megszabadult a bűntudattól és a pszichoanalitikus büntetékényszer neurózisától –, sem az, ha nincs tudatában: akkor meg nem érti magát a műfajt.) A test színházi reprezentációja is megváltozott, és a társadalmi különbségek mintázatai is bonyolultabbak a mai magyar és a nyugati társadalomban. Az operettjátzás előtt két út van nyitva: a „historikus” előadásmód, akkurátusan, komoly kutatómunka nyomán rekonstruálni az ősbemutatókat, hangosítás és mindenféle modern gépezetek nélkül játszani – ez persze nagyon költséges és a mai közönség szinte képtelen magát visszahelyezni az eredeti értelmezői kontextusokba: nem ülhet csupa színháztörténész a nézőtéren. A másik lehetőség a művész-színházi radikális újraértelmezés.

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

M Á T R A I D I Á N A

Mozart Singspieljei és az operett

Egy Bretzner nevű szövegíró 1781-ben egy lipcsei lapban a következőt jelentette meg:

Bizonyos Mozart nevű egyén, visszaélve az én *Belmonte és Konstanze* című drámámmal, operettszöveg céljaira merészelte azt Bécsben felhasználni. Jogaimba való eme illetéktelen beavatkozás ellen ezennel a legünnepélyesebb tiltakozásomat jelentem be, és további lépéseket helyezek kilátásba. Christoph Friedrich Bretzner, a *Pityókosság* szerzője.¹

Wolfgang Amadeus Mozart és librettistája, Ifj. Johann Gottlieb Stephanie valóban erőteljesen átdolgozta és kibővítette Bretzner szövegét a *Szöktetés a szerájból* című 1782-es színpadi művükhöz. Hogy operett-e, ahogyan a sértett szövegíró nevezi, vagy Singspiel, az más kérdés. Ahogyan az is, hogy a Singspielből eredeztethető-e az operett műfaja, vagy fordítva.

A *Szöktetés a szerájból* című daljáték és a fenti idézeton kívül érdemes felfigyelni Liebner János álláspontjára,² amely szerint a Singspiel

¹ LIEBNER János, *Mozart a színpadon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1961), 47.

² Uo.

forrásai közt az angol operett is fellelhető. Viszont mindezt fordítva olvashatjuk Hanák Péternél, aki az operett műfaji előzményei közt a Singspielt és Mozartot egyaránt említi:

Az operett elődei között találhatók több évszázadra visszatekinthető, előkelő ősök, a vígopera (opera buffa) és köznépi felmenők, a Singspiel és a Volksstück [azaz „népies darab” – MDE]. A családfán olyan nevek csillognak, mint Pergolesi, Mozart, Donizetti, és olyan kevésbé ismert nevek szerénykednek, mint Johann Schenk, Karl Ditters von Dittersdorf, John Gay és Johann Christoph Pepusch (a *Koldusopera* szerzői). A zenés játék – akár az opera kicsinyítése, akár a Singspiel polgárosítása – azonban csupán előzmény. Az operett mint modern műfaj, mint a polgári középosztály győzelmének hírvivője, az 1850-es években született Párizsban. Legitim szülőatyja a szakirodalom és a közönség egybehangzó véleménye szerint Jacques Offenbach volt.³

Rátonyi Róbert az „operett” szóval kapcsolatban szintén Mozarra hivatkozik, igaz, egyértelműen leválasztja mai jelentéséről: „Az operett szó állítólag Mozarttól származik és eredetileg kis operácskát jelent.”⁴

Mozart apjával való levelezésében a *Bastien és Bastienne*-re, a *Zaidé*-re és *Az álruhás kertészlány* önmaga által átdolgozott, német verziójára hivatkozik operettként, amely művek valóban alátámasztják, hogy nála a szó nyilvánvalóan az opera kicsinyített képzős alakjaként jelenik meg, vagyis a darabok rövid, egyszerűbb voltára utal, mint a mai

3 HANÁK Péter, „A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye”, *Budapesti Negyed* 16, 17. sz. (1997): 2–3.

4 RÁTONYI Róbert, *Operett I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 9.

értelemben használatos, hagyományos értelemben vett operett műfajának jelölésére.

Látható tehát, hogy az elnevezés, a keletkezés sorrendje és a műfaji források vitásnak tűnnek. Mindennek ellenére Liebner műelemzés-részleteiből kitűnik, hogy áttételesen az operettre is jellemző értékeket sorol fel a Mozart által operettként fémjelzett darabokkal kapcsolatban:

Zeneileg a *Bastien* távoli őse a francia opéra comique – közelebbi a kis bécsi színpadok rögtönzött bohózata [Stegreifposse] és a német Lied, amely itt talál először utat Mozart színpadára. [...] Az ártatlan, bájos kis pásztorjáték valóban nem sok közösséget mutat a francia királyi udvarok rizsporos-parókás, parfümözött birkás, rokokó idilljeivel. Salzburg-környéki falusiak ezek már a javából, parasztfiú és parasztlány; már csak a népi egyszerűségű szöveg és zene [...] is ezt bizonyítja: a nyitánytól kezdve a szólószámokon át az együttesekig minden a dal közvetlen, intim, meleg hangulatát árasztja. A dallamok egyszerűek, szépek, pregnánsak és világosak [...].⁵

Majd így folytatja: „A *Zaide* zenéje [pedig] szinte »stiláris tartalomjegyzéke« Mozart eddigi színpadi műveinek: olasz seria-, német Lied-, francia comique-számok váltják egymást.”⁶ Tanulmányom nem operett-történeti áttekintés, hanem inkább kínálkozó apropó, hogy e műfaji hasonlóságokon, kapcsolódásokon keresztül az 1782-ben komponált *Szöktetés a szerájból* és az 1791-es *A varázsfuvola* című két Mozart-

5 LIEBNER, *Mozart...* 14.

6 LIEBNER, *Mozart...* 26.

Singspielről beszéljünk. A komparatív elemzés lehetővé teszi, hogy kiemeljük e daljátékok operettel való alapvető dramaturgiai, formai hasonlóságait: a szerepkörök és a zenei részeket tagoló prózai dialógusok problematikáját.

Szerepkörök

A Szöktetés a szerájból operettes szereplőgárdája felől nézve Belmonte értelmezhető mint bonviván, Konstanze mint primadonna, Pedrillo mint táncoskomikus és Blonde mint szubrett. Adott a két pár, melyből a zenei megfogalmazás által az egyik komolyabb, mélyebb érzelmi kapcsolatot és emelkedettebb figurát rajzol ki, a másik pedig köznapibb, egyszerűbb hangon szól. Gondoljunk Konstanze monumentális, csillogó koloratúr áriája mellett a sóhajtozó zenei gesztusokkal teli, végtelenül melankolikus megszólalására is, amelyek tehát óriási emberi kalibert, tartást festenek le az érzelmi mélységen kívül. Ezzel szemben Blonde könnyedebb, rövidebb dallamokból álló, gyakran rövid, staccatós hangokat tartalmazó, a bravúrtól mindeközben szintén nem mentes áriái vagy megállás nélküli fecsegése szembetűnő karakter-ábrázolásbeli különbségre mutat rá.

Ugyanez a jelenség *A varázsfuvolában* is megtalálható egy csavarral: könnyen mondjuk ugyanis, hogy megvan a négy szereplő, Tamino mint bonviván, Pamina mint primadonna, Papageno mint táncoskomikus, végül Papagena mint szubrett. Észre kell azonban venni, hogy (legalábbis zeneileg) egyetlen darabvégi duettet leszámítva Papagena végig hiányzik. Amikor jelen van, akkor boszorkánynak öltözve látjuk, és prózában szólal meg. Ennek a zenei hiánynak azonban erőteljes jelentése van: mi sem tudná jobban kifejezni Papageno vágyakozását egy

pár iránt, mint az, hogy a keresett nőt csak emlegetik, ám zenei megjelenése (tehát az, amely egy opera/Singspiel esetén valóban kirajzolja, létjogosulttá teszi a figurát) az utolsó pillanatig késleltetett?

Peter Brook *Une flûte enchantée* (2010), azaz *Egy varázsfuvola* című előadásában kap is Papagena egy plusz zenei megszólalást: boszorkányként énekl el a *Die Alte* (*Az öregasszony*) című strofikus Mozart-dalt, mely az idősök ironikus, parodisztikus moralizálásával erősíti a vígjátéki figurát. Mintha Papagena a *Szöktetés* szubrettjeként lépett volna fel, ahol még „Blonde második felvonást kezdő, népdal-hangulatú, népi egyszerűségű áriá[jában]”⁷ arról oktatja ki Osmint, hogy hogyan kell a nőkkel bánni.

Elgondolkodtató, hogy Paminának nincs duettje Taminóval. Bonviván és primadonna ebben a műben rendre olyan dramaturgiai helyzetben találkozik, amikor elnémítják őket – rögtön az első felvonás fináléjában, vagyis első találkozásukkor. Ott a mindössze néhány boldog soron kívül nem jutnak el a duettig. Majd a második felvonásban találkoznak, amikor Taminónak hallgatnia kell, így Pamina számára marad a magányos, elkeseredett ária. A legnagyobb volumenű együttlétük a tűz-víz-jelenet alatt történik meg, amikor szintén éppen a próba miatt nem hangozhat el kettős, jöllehet, ekkor szól az életet mentő fuvola, ami motivikusan megidézi Tamino *Képáriját*. A tűz és a víz között pedig ismét épphogy néhány ütemes, közös megszólalásuk van.

Ehhez némileg hasonlóan a *Szöktetés*ben, bár több közös jelenete van Konstanzenak és Belmonténak, a találkozás szó szerint a végletekig késleltetett: az akasztófa alatt hangzik el, a mű megoldása előtti utolsó pillanatban.

7 LIEBNER, *Mozart...* 55.

Papageno azonban két duettet is énekel Paminával, tehát kifejezetten nem a saját párjával. Hogy nem alkotnak párt, megjelenik a zenében is: a köztük lévő barátságot szintbéli különbséggel értelmezi a zeneszerző. A „Bei Männern” kettősükben Pamina széles és magasba törő témáját Papageno megismétli, leutánozza, ám nem tudja végigvinni, egy nyolcadszünetnyi megtorpanás után a maga egyszerű módján, ráadásul népies ritmusban zárja le.

Papagenával énekelt duettje, hasonlóan a Paminával énekelthez, bár a gyors, nyelvtörősszerű szótagismétlés miatt technikailag egyáltalán nem egyszerű, játékosabb, könnyedebb hangzásvilágot képvisel. A zenei bravúr és báj mellett mintegy „lélektani helyzetkomikum” értéke is van a kettősnek: a pa-pa-pa-pa szótag ismétlése a találkozás öröméből fakadó szóhoz nem jutást, a dadogást frappánsan fejezi ki. Mégis csak egy óriási hiány, űr egyik pillanatról a másikra töltődik be – ez nagy sokk, még ha örömteli is. Mintha a jelenet a *Szöktetés* paródiája lenne, ahol bonviván és primadonna szerelmes duettje az akasztófa alatt rendkívül magasztos stílusban csendül fel, itt pedig a táncoskomikus-szubrett párosé Papageno sikertelen öngyilkos-akasztása után önfeledt játékossággal hangzik el.

Paminához és Papagenóhoz hasonló szintbéli különbséget mutató szerepkörökre még példánk lehet a *Szöktetés* fináléjában Belmonte által intonált vaudeville-téma. A többi három szereplő is egyenként elénekli a közösen dalolt visszatérő közjátékok után, ám „Blonde és Pedrillo, – prózaibb, földibb egyéniségükhöz híven – egy kevésbé elegáns, egyszerűbb, parlagibb fordulattal éneklük a Belmonte és Konstanze által bemutatott melódiát.”⁸

8 LIEBNER, *Mozart...* 58.

A táncoskomikus daloknak megfelelően Papageno egyszerű dallamú és szerkezetű, strofikus áriákat kap. Ilyen a belépője és a második felvonásbeli szólószáma, ez utóbbinál versszakonként, némileg operette-sen, az egyre díszesebb harangjáték-kíséretnek köszönhetően egyre dúsabb a hangzás. Miként Jan Assmann felhívja rá a figyelmet, Papagenónak még egy ezekhez hasonló megszólalását halljuk, egy egysoros népdaltöredéket, amikor megérkezik Pamina kiszabadítására. „Ifjú leány, szép és finom, még a krétánál is sokkal fehérebb”⁹ – énekli, ami Mozartnál annyi többletet tartalmaz a népies egyszerűségből adódó zenei jellemzés mellett, hogy Papageno valóságában igaz is, amiről énekel, hiszen Pamina szép, finom és fehér: az előbb éppen el is ájult. Mozarthoz híven tehát az apró momentum egyszerre játékos, szellemes és keserű, illetve a szereplő realitása felől nézve egyszerre fikció (a népdal) és valóság (Pamina látványa).

Papageno dalaihoz hasonlóan Pedrillo szerenádja a *Szöktetés*ben szintén strofikus, és tökéletesen kifejezi, hogy a szökés helyzetében e táncoskomikus figura retteg, bizonytalan, amivel Mozart már itt is nagyvonalúan sűríti a szellemes momentumot a tragikussal, sőt ismét a fikciót (a történetet, amelyről a szerenád szól) a szereplők valóságával (hiszen a szerenádbeli történet a sajátjuk allegóriája).

Papagenóval markánsan szemben áll Tamino szárnyaló vagy legalábbis szárnyalni vágyó bonviváni zenei karaktere. Ahogyan Assmann kiemeli, a *Képária* szövege szonettformában íródott. Mozart követi ezt a formát a zenéjével.

9 Jan ASSMANN, *A varázsfuvola – Opera és misztérium*, ford. Tatár Sándor (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2012), 102.

Ebben is megmutatkozik, hogyan ültette át a komponista a 4-4-3-3 sorból álló szerkezetű szonettet zenei formába: a tartalmi cezúrát, a négysoros és háromsoros szakaszok közötti perspektívaváltást a nyugodt, lépés-tempójú mozgásból a zaklatott sietőségbe való átváltással jelzi.¹⁰

Mozart bonvivánjai fejlődő figurák. A szerző művei elején szerencsétlen álmodozóknak ábrázolja őket. Emlékezzünk Belmonte megszólalására a *Szöktetés* második felvonásának fináléjában, amikor először találkozik végre kedvesével. Fodor Géza szerint a zene itt „azt ábrázolja, hogyan ad Konstanze hangot Belmonte érzéseinek is, pontosabban, hogy sajátítja el Belmonte ezt a hangot, tágabban a kifejezés képességét Konstanzétól. Belmonte mindjobban hasonul zeneileg Konstanzéhoz, mondjuk úgy, fel kell hozzá nőnie.”¹¹ A *Képáriának* pedig arra a momentumára hívnám fel a figyelmet, amikor Tamino szándékai szerint valami nagyon szépet, nagyon nagylelkűt akar mondani, hogy mit is tenne Paminával, ha találkozna vele, a zene is húz előre, fokozódik, a szó ismétlődik: „akkor én – akkor én – forrón, hiven / mit is tennék?” – énekl, vagyis elsőre nem tudja mondatát befejezni, s ezt egy nagy general pausa a zenében alá is húzza. Egy újabb lendületre van szüksége, hogy eszébe jusson egy befejezés: „Mit is tennék! boldog-repesve / szorítanám e hő kebelre, s szét nem választana semmi sem.”¹² Tamino az első jelenetbeli kígyó elől menekülő pozíciójából és a *Képária* egyszerre szárnyaló és zavart álmodozójából nő fel próbákat kiálló hőssé.

¹⁰ ASSMANN, *A varázsfuvola...* 78.

¹¹ FODOR Géza, *A Mozart-opera világképe* (Budapest: Typotex, 2002), 56.

¹² SCHIKANEDER, Emmanuel, *A varázsfuvola*, ford. TATÁR Sándor in ASSMANN, *A varázsfuvola...* 71.

A prózai megszólalások problémája

Az operetthez hasonlóan jelenik meg tehát a *Singspiele*ekben a prózai dialógus, de ami az operettben működőképes, a *Singspiel*ben problematikusnak bizonyul. A zenés és prózai anyagok esetén az akusztikai szétesés, a gyakran kevésbé igényesen megírt beszélt jelenetek, az énekesek nehézségei a prózai megszólaláskor mind azt az érzetet keltik, hogy az előadás megáll a zene szüneteltetésével. Ehhez járul hozzá a nyelvi kérdés is: bár németül hangzanak el a dalok, a próza magyarul szólal meg. Az anyanyelvi (nemzeti nyelvi) megszólalás segíti az érthetőséget, de akusztikai széttartáshoz vezet, hiszen a *Singspiel* németes beszéddallama, a nyelv mágiája csorbul. Mi történne, ha az autentikusságra és az összhangra törekedve németül hangozna a próza is annak ellenére, hogy nem köti zenei ritmus, intonáció és hangsúlyozás, mert nincs épp zene?

A nyelvi kérdések jelentőségét támasztja alá Liebner stilisztikai-dramaturgiai megfigyelése az operettként számontartott *Bastien és Bastienne*-ről: bár Mozart tizenkét évesen írta,

tisztázza magában a német vers összeférhetetlenségét az olasz secco-stílussal. Egy salzburgi *Bastien*-előadás szükségessé tenné a prózák átdolgozását verses recitativókká. Mozart hozzákezd a munkához, de érzi a stílustörést; csakhamar félbe is hagyja, és soha többé nem kever német *Singspiel*be olasz seccót.¹³

Nem véletlen, hogy az utóbbi években érzékelhető valamiféle törekvés, hogy a *Singspiel*-előadásokból kiküszöböljék a prózai megszólalásokat.

13 LIEBNER, *Mozart...* 14.

Idézzük fel megint Brook *Egy varázsfuvoláját*, ahol a szereplők közötti dialógusok helyett egy narrátor melodramma-szerűen kommentálja az eseményeket prózában. A melodramma a maga köztességével szervebben beleolvad a zenei anyagba.

Érdeemes megemlíteni a berlini Komische Oper 2013-as *A varázsfuvola* előadását Barrie Kosky rendezésében, aki az összes prózai részt kihúzta, a zeneszámokat gondosan összeválogatott Mozart-zongoradarabokkal kötötte össze, és az animációs formanyelvet használó előadásban a megszólalásokat egy-egy szó, felkiáltás kivetítésével helyettesítette. A helyszínekre, érzelmekre utaló félmondatok effajta kiírása és a zongorakíséret pedig a *néma* filmek világát idézi, ami frappáns és szellemes paradoxon az *énekel*t műfaj esetében. Nem kevésbé abszurd, mint hogy Taminóéknak *hallgatniuk* kell. Ezzel a módszerrel nemcsak pergősebbé, koncentráltabbá tette a rendező az előadást, hanem az akusztikai élmény szétesését is elkerülte.

Szintén a prózai megszólalás operaszínpadi problematikájára látható megoldás a Komische Oper Calixto Bieito rendezte *Szöktetés a szerájból* előadásában. A prózai megszólalások ebből a rendezésből is kimaradnak. A hárem helyett bordélyházba helyezett cselekményt körbefonják a kirakatok fényreklámjai a díszletben, és fényreklámként a rövidebb szövegrészletek folyamatosan futnak, így vetítik ki, értelmezik, sőt gyakran megelőlegezik az eseményeket. Díszlet és szöveg, tér és tartalom így fonódik egygyé egy idegvesztítő és tragikussá változtatott, könnyedséget, happy endet mellőző értelmezésben.

A prózai váltás nehézségét igazolja az a tendencia, mely szerint a párbeszédeket minimálisra rövidítik (bátran akár tartalmi információk rovására) a zene felé tolva el még jobban a hangsúlyt.

Zárásképpen

Látható, hogy Mozart két fő Singspieljében az operettre jellemző dramaturgiai jegyek láthatók. Az egyik operáról elmondható, hogy Mozart operaszerzői pályájának első igazán kiemelkedő, míg a másik utolsóként bemutatott színpadi műve. Miként többen rá is mutattak, az opera és az operett két műfaja tekinthető egymás forrásaként, távoli rokonnaként. Mozartnál azonban ezek a jellemzők dramaturgiai összetevőként problematikusnak bizonyulnak. A prózai megszólalás, mely az operettnek nem pusztá velejárója, hanem szerves része, Mozartnál az azt körülvevő zenei szövet miatt a legtöbbször nem tud kibontakozni. Nem véletlen, hogy az előadói gyakorlatban számos produkcióban látható erre a problémakörre alternatív megoldás.

A négy szerepkör használata Mozart Singspieljeiben teljes mértékben túllép azok klisészerűségén. Műveiben pillanatról pillanatra kiderül, hogy a sematikus szerepeknél árnyaltabb figurák jelennek meg, illetve az is, hogy szerepkörük az adott helyzetben dramaturgiai jelentéssel bír. A párok „megfelelő” zenei összekapcsolása gyakran felcserélt, rendszeresen késleltetett, sőt akár hiányzó.

Mozartnál az operettel való szembetűnő műfaji hasonlóságokon túlmutató, nagyon erős zenedramaturgiai törekvés lelhető fel, mely az egyes zeneszámok szerves beillesztésével, alakjainak és a szereplők viszonyainak árnyalt, zenei jellemzésével, valamint az ellentétes hatások, értékek egyetlen gesztusba való sűrítésével mélyítik el a műveit, még a könnyednek, játékosnak tűnő, boldog véget hozó Singspieljeit is.

HELTAI GYÖNGYI

Az épület hagyománya – a hagyomány épülete

A Fővárosi Operettszínház repertoárpolitikája (1922–1926)

és a kozmopolita zenés színház trendjei

Az első világháború, Trianon, majd az azt követő gazdasági és társadalmi válság nemcsak a magyarországi színházi struktúrát alakította át, de a korábban kialakult nemzetközi operett kereskedelmi hálózatokat és a zenés szórakoztató műfaj kulturális kontextusát is. Csáky Móríc szerint a bécsi operett – amit a keringő mellett a multi-etnikus régió zenei- és tánc hagyományainak felhasználása, librettójában pedig a modernség és a kulturális sokszínűség kérdéseinek ironikus felvetése jellemzett – a Monarchia szétesésével elvesztette humoros kultúra kommentár funkcióját, a pusztán nosztalgia műfajává vált.¹ Úgy vélem azonban, hogy az immár önálló pesti operett mező működése, a kozmopolita zenés színházi hálózatokba való beágyazottsága is érdemes kutatói figyelemre. E dolgozatban a pesti operett trendek alakulását

¹ „Ennélfogva hirtelenjében már nem a jelen volt az operett zenés-színpad elidegenítésének tárgya, hanem a múlt, amire visszatekintettek. Ezzel azonban a századforduló bécsi operettje nem csupán eredeti funkcióját, hanem bizonyos értelemben létjogosultságát is elvesztette. Hiszen ezáltal nem csupán tartalmi, de formai szempontból szemlélve is hátratekintő, múltba forduló műfaj lett, és ilyenképpen messzemenőleg átvette az 'aranykor' historizáló operettjeinek kliséit.” CSÁKY MÓRITZ, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* (Budapest, Európa Könyvkiadó: 1999), 259.

egy mikrotörténeti példán vizsgálom. Kérdésem, hogy az 1922-ben kihívásként megjelenő új operettszínház – a Vígszínház üzemében, az amerikai Ben Blumenthal bérletében működő Fővárosi Operettszínház – repertoárpolitikája milyen irányba módosította a pesti operett piac fejlődési irányait, erőviszonyait. Elsősorban az amerikai zenés színházi hatások fogadtatására és pesti működőképességére koncentrálok. A Ben Blumenthallal, mint külföldi, volt ellenséges országból származó zsidó bérlővel szembeni korabeli politikai és kulturális ellenállást, mely nagyban megnehezítette a Fővárosi Operettszínház megnyitását, egy korábbi tanulmányomban már vizsgáltam.² Most elsősorban azokat a műfaji és stílári törekvéseket igyekszem tetten érni, melyek az új színház darabválasztásaiból kiolvashatók. A dolgozat címével arra utalok, igencsak eltérhet a színház belső dokumentumaiból kirajzolódó múlt és a nosztalgiából, önreflexív produkciókból épült emlékezeti hely üzenete. Érdemes felfigyelní például arra, hogy a Fővárosi Orfeumból színházzá alakulás (1922) után milyen gyakoriak voltak e kifejezetten operett játsszásra kialakított épületben az előadásmentes időszakok, amikor nem akadt a működtetés megtérülésében bízó vagy a produkciókat finanszírozni képes bérlő. Nem ártana hitelesebb alapokra helyezni a két háború közti pesti magánszínházakról szóló diskurzust annak belátásával, hogy egy-egy korszak alakulását legalább annyira befolyásolták a működtetés pénzügyi alapját biztosító és a repertoárról döntő, gyakran nem művész menedzserek, mint a produkciókat létrehozó művészgárda. Elemzésemből remélhetőleg kitűnnek majd az amerikai zenés színházi modell pesti operett trendekre tett

2 HELTAI Gyöngyi, „Transznacionális hatások a Fővárosi Operettszínház korai korszakában (1921–1926)” in *A magyar populáris zene története(i)*, szerk. IGNÁCZ Ádám, 11–41 (Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2020).

azon hatásai, melyek részben Ben Blumenthal bérlőségének voltak a következményei.

Az operettszínházi darabválasztások indokairól a Vígszínház iratanyagában kevés közvetlen információt találtam: nem tudni, ki döntött egy-egy előadási jog megvételéről és ki választotta ki a végül színre kerülő produkciókat. Hozzájárulhatott ehhez a színház erősen centralizált, mégis bizonytalan szereposztású irányítási modellje. A produkciókat finanszírozó, korábban inkább a némafilmiparban tevékenykedő bérlő döntően New Yorkban tartózkodott. Mivel azonban az 1920-as években a Broadway népszerűségének, jövedelmezőségének, műfaji, zenei- és táncstílusbeli újításainak fénykorát élte, bizonyára Blumenthalnak is voltak elképzelései arról, hogy mit kellene, mit lenne érdemes pesti operettszínházában műsorra tűzni. Annál is inkább, mivel az első világháborút követő amerikai térfoglalás a tömegkultúrában az amerikai kulturális termékek propagálását és exportját is célozta. A Vígszínház vezérigazgatója, a szintén a filmiparban szocializálódott Roboz Imre volt, aki 1926-ig, Blumenthal távollétében döntési joggal bírt a Fővárosi Operettszínház ügyeiben. Roboz a Vígszínházban művészi kérdésekben a tapasztalt rendezőre, Jób Dánielre támaszkodott, az előadásra javasolt darabokat a dramaturg, Komor Gyula véleményezte, bár a színre állításról bizonyára nem ő mondta ki a végső szót. Arra vonatkozóan nem találtam információt, hogy Jóbnak vagy Komornak volt-e szerepe az operettszínház számára lekötendő darabok kiválasztásában. Ebben elsősorban a színház igazgatójának kellett volna dönteni. Erre a pozícióra a Vígszínház egykori színészét, Tapolczai Dezsőt nevezték ki, de az iratok tanúsága szerint ő elsősorban a vezérigazgatói utasítások végrehajtója volt. Akkor talán a rendezők választottak darabot? 1922-1926 között a legtöbb előadást a Reinhardt mellett rendezést tanuló, 1920-22 között a Vígszínház titkáráként működő Szabolcs

Ernő rendezte, de Bródy István is több produkciót állított színpadra. Ők voltak a tulajdonképpeni szórakoztató zenés színházi szakemberek, de a dokumentumokból nem tűnik ki, hogy rendelkeztek volna a repertoár alakítását befolyásoló jogkörrel.

Miként formálódott akkor a műsor? Ennek jellemzésére a Vígszínház iratanyagában a Fővárosi Operettszínházzal kapcsolatos levelezést, valamint a gazdasági iratok közt őrzött két kötetet (lekötött darabok adatai, leltár) vizsgálom. A dolgozat második részében a Blumenthal korszak premierjeinek fogadtatását elemzem, a színházi sajtó, elsősorban a *Színházi Élet* cikkeire fókuszálva. Nem a kritikákra koncentrálok, inkább azoknak az érvelésmódoknak a bemutatására, melyek az új színház premierjei kapcsán a pesti operett ipar kíváncsú fejlődési irányaira reflektáltak. Fontos figyelembe venni, hogy a cikkek gyakran a Fővárosi Operettszínház által megjeleníteni kívánt, lényegében reklámüzeneteket közvetítették. A két háború közti időszakban ugyanis a színházak átalányt, vagy soronként megállapított díjazást fizettek a lapoknak nemcsak hirdetéseik, de a színház által fogalmazott kommunikék, tudósítások közléséért is. A korabeli olvasók számára nem volt feltétlenül világos, hogy egyes produkciók sikerének, nagyszerűségének hangoztatása sokszor magától a színháztól eredt. Ugyanígy nem okvetlenül tudtak a gyakran librettistaként, színpadi szerzőként is működő újságírók és a színházak személyi és anyagi kapcsolódásairól sem. Voltak persze lapok, melyek elsősorban politikai irányuktól inspirálva, kritikus hangot ütöttek meg a Fővárosi Operettszínház amerikai bérlője által megjelenített kulturális kihívással szemben. A Blumenthal operettszínházi bérlői korszakával foglalkozó számos tudósítás egyfelől a korabeli tömegsajtó kiterjedt voltát jelzi, másfelől rámutat arra, hogy az egyes operett trendekkel kapcsolatos állásfoglalás ebben az időben még a társadalmi nyilvánosság (Jürgen Habermas) része volt. A han-

gosfilm megjelenése előtt a szórakoztató zenés színház a tömegkultúra jelentős szegmense volt, olyan szféra, melynek történéseire reagálva a társadalom egyes rétegei úgy érezték, hogy közéleti kérdésben nyilvánítanak véleményt. Ezt példázzák a soroksári ébredők,³ akik a színház megnyitását követően, az egyik előadáson inzultálták a Fővárosi Operettszínház közönségét, lövöldöztek, verekedés és pánik támadt és csak a vasdorongokkal kivonult díszletező munkások mentették meg a közönséget. A soroksári ébredők a bírósági tárgyaláson így indokolták fellépésüket:

...a falu fel volt háborodva azon, hogy Ben Blumenthal kapta meg a színházat a fővárostól és hogy a színházban „keresztyénellenes” előadásokat tartottak. Zeitler József kertész ugyanilyen értelemben vall. Elnök: Nem mindegy a soroksáriaknak, hogy kié Budapesten egy színház? Tanú: Kérem olyan darabokat adtak, amelyek nem feleltek meg az ízlésüknek. Én azt hallottam, hogy frivol dolgokat játszottak.⁴

Az új operettszínház előadásai iránti tényleges befogadói viszonyra csak az egyes produkciók szériájának hosszából vagy rövidségéből következtethetünk. Erre a „Fővárosi Operettszínház műsora” című adattárban közölt premierdátumok utalnak.⁵

A magyar fővárosban amerikai bérlő irányításával és finanszírozásában működő új operettszínház jelentette kihívás vizsgálata több színháztörténeti kutatási irány – transznacionális és globális színház-

3 Ébredő Magyarok Egyesülete: 1918-ban alakult szélsőjobbboldali, antiszemita szervezet

4 *Esti Kurír* (1924): szept. 25.

5 KOCH Lajos, *A Fővárosi Operettszínház műsora. Adattár* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1972).

történet, kulturális transzfer, színingazgatók, színházi menedzserek tevékenységének kutatása – szemszögéből is releváns. Egy német-angol zenés színházi transzfereket vizsgáló kötet abból indul ki, hogy e kereskedelmi színházi mezőt már a huszadik század fordulójától a globalizálódás, a kozmopolita központok közti árucseré jellemezte.⁶ Marlis Schweitzer kötete pedig arra világít rá, hogy az amerikai zenés színházi műfajok piaci pozíciójának erősödésével, a Broadway és a filmipar centralizált üzleti modelljének elterjedésével, a transzatlanti hajóutak és a modern technológiák (telefon, távirat) realitássá válásával mennyire megnőtt az USA producerek szerepe a nemzetközi darabkereskedelmi hálózatokban.⁷ A sikergyánús kulturális termékek profitnövelő célú nemzetközi cirkulációja kiemelten fontossá tette a fordítás és az adaptáció kérdéseit. Hisz a külföldi operettek befogadása, üzleti sikerre azon múlt, hogy sikerült-e azokat a célkultúrában a nézők számára élvezhetővé tenni. A librettó utalásainak megértése, az új zenei nyelvek elfogadása korántsem volt magától értetődő. Tanulmányok sora foglalkozik azzal, hogy a transznacionális körforgásba bekerült operettek produkcióiban, az egyes helyszíneken milyen dramaturgiai eljárásokkal hozták létre a kozmopolita és a lokális elemek sikert ígérő elegyét. Abban is „operett-történeti” közmegegyezés van, hogy az első világháború alatt és után a háborús ellenfelek darabjait a közönség leparancsolta a színpadról, ami az addig kialakult darabkereskedelmi útvonalak átalakítását tette szükségessé.

E transznacionális szemszöget a magyarországi operett játszásra vetítve kitűnik, hogy a transzfer és adaptációs gyakorlat a huszadik század elejétől Budapesten is jelen volt, és az első világháború nálunk is

6 David LINTON and Len PLATT and Tobias BECKER, eds., *Popular Musical Theatre in London and Berlin, 1890–1939* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

7 Marlis SCHWEITZER, *Transatlantic Broadway. The Infrastructural Politics of Global Performance* (London: Palgrave Macmillan, 2015).

a korábbi export-import irányok átrendeződését hozta. Az operett ipar dilemmája felerősödött Trianon után, mikor a kultúrpolitika jelszava a kultúrfölény bizonyításával elérendő a revízió lett. Budapest – a modernitás vonásait hordozó nagyváros – aránytalansága és kulturális más-sága a maradék ország többi részéhez képest még szembetűnőbbé vált. Ugyan a főváros-vidék, magyar-külföldi ellentét korábban is jellemző, humorosan megoldódó konfliktustípusa volt az operett szüzséknek, de az 1920 utáni feszült légkörben az efféle tematika kockázatosabbá válhatott, érzékenységeket sérthetett. A külföld iránti gyanakvást növelte, hogy a volt központi hatalmak országaiban gazdasági válság és pénzromlás következett be, ami Németországban és Magyarországon is az amerikai színházi és filmes tőke térnyerését hozta. A Broadway és Hollywood producerei viszonylag kis dollárbefektetéssel bővíthették itt filmes és színházi érdekeltségeiket. A legelegánsabb pesti magánszínház, a Vígszínház megvásárlása, illetve a Fővárosi Operettszínházba investált amerikai tőke is e jelentős hazai ellenállással fogadott trend része volt. S bár Blumenthal elég hamar lemondott nem kellően jövedelmező pesti operettszínházi kísérletéről, de ez az öt év nem maradt kulturális hatás nélkül. A tőkeerős új színház megjelenésével az előadás kínálatban és a társadalmi nyilvánosságban is átértelmeződött a helyi operett hagyomány és az innovatív külföldi zenés színházi műfajok viszonya. Az amerikai hatás kérdése azért is érdekes, mert ebben az időszakban a Broadwayn is vetélkedtek a stílusok. Hosszú sorozatokat értek el a közép-európai régióból kivándorolt zeneszerzők (Romberg, Friml) romantikus, gyakran egzotikus tematikájú operettjei.⁸ Fénykorukat éltek a revük (pl. *Ziegfeld Follies*). De alakulóban volt már a kor-

8 Vö. William A. EVERETT, „American and British Operetta in the 1920s: Romance, Nostalgia and Adventure”, in EVERETT, William A. and LAIRD, Paul R. (eds.) *The Cambridge Companion to the Musical* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017.), 99–117.

társ amerikai zenét, táncot, koherens szüzsét, és törekvő főhőst kínáló *book musical* is, mely már lehetett szomorú hangolású, tartalmazhatott komplex szituációkat és többféle populáris zenei hatást. (A *Show Boat* lett ennek a stílusnak az első kimunkált példája.) A húszas években a mainstream Broadway produkciókban egyre elfogadottabbá vált a helyi etnikai közösségek, pl. a harlemi feketék zenéje (ragtime, jazz) és tánca, mind népszerűbbek lettek a multikulturális New York ritmusát, nyelvhasználatát megragadó komponisták dalai (Irving Berlin, George Gershwin). A dalszövegekben és librettókban feltűntek az etnikai sokféleség, a szociális igazságtalanság, a mobilitás, a női szerep témái, a hangnem kritikusabbá vált. Az amerikai zenés színház kezdett – időnként átpolitizált – kulturális kommentárként működni. Transzkulturális szempontból a Broadway ekkor már nemcsak a *showbizt*, de az amerikai patriotizmust, és a New York mítoszt is jelképezte.

A Blumenthal időszak repertoárpolitikájának vizsgálatakor azt is érdemes tudatosítani, hogy az operett előadásokat az 1920-as években elsősorban gazdasági értékkel rendelkező árucikként, kulturális termékként fogták fel. A nemzetközi operett iparon belül formálódó trendek egyben üzleti stratégiák is voltak. A modernség címkéjének birtoklása a divatra érzékeny kozmopolita tömegkultúrában jó üzleti pozíciót is biztosított. Nemzetközi szinten is folyt a presztízsküzdelem az operett központ címért. Blumenthal tőkével jócskán megtámogatott pesti próbálkozása épp annak az időszaknak a kezdetére esett, mikor Párizs, Bécs, London után Berlin és Budapest is harcba szállt e címért. És ehhez a korabeli színházi sajtóban agyonhangsúlyozott törekvéshez a Fővárosi Operettszínház nemzetközi, elsősorban amerikai kapcsolatrendszere igencsak jól jött.

1. A színház iratai

Már a Fővárosi Orfeum átépítési dokumentumaiból kiolvasható, hogy Blumenthal hová kívánta pozícionálni operettszínházát. Vágó László és Málnai Béla tervezete az elegancia, és a jövedelmezőség szempontjait hangsúlyozta. Holott a modernizmus hatására ekkoriban már épültek a nézőtér és a színpad viszonyát a közösségi élmény jegyében átgondoló színházi terek. (Ilyen volt a Reinhardt számára átépített Grosses Schauspielhaus.) A Blumenthal által finanszírozott elképzelés inkább a fényűző amerikai mozipaloták filozófiáját követte, a nézőben nem a közösséghez, hanem az elithez tartozás érzetét kívánta felkelteni:

Az emeleti díszes promenoirból a ruhatárak a földszintre helyeztetnek és tekintettel arra, hogy e díszcsarnok a nézőtértől teljesen el lesz választva, előkelőbb cukrászda és buffet céljaira lesz berendezve, ahol asztalok mellett is lehet fogyasztani. Ez a helyiség lesz a színház közönsége számára a szünetekben kellemes és előkelő tartózkodó hely és így nagy jövedelmi forrást jelent.⁹

A nézőtér kialakításában is a profitmaximalizálás volt a cél:

Meg kell jegyezni, hogy míg más színházaknál a férőhelyek számának tekintélyes részét az emeleti, erkély és karzatülések képezik, míg itt mondhatni az összes ülőhelyek előkelőbbek és így drágább helyárrakkal értékesíthetők.¹⁰

⁹ A Fővárosi Orfeum és a hozzátartozó egyéb épületek átalakítási terveinek ismertetése, 1921. szept. 24. Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tár Irattár Vígszínház iratai 374.

¹⁰ Uo.

1.1 A repertoár alakítói

A színház programjában, és az engedélyező hatóságokhoz intézett kéréseiben rendre az szerepelt, hogy elsősorban magyar szerzők darabjait kívánják műsorra tűzni:

Megnyitó előadásul Buttykay Ákosnak, az illusztris magyar zeneszerzőnek új operettjét sikerült megszereznünk, a női főszerepben Kosáry Emmyvel, ki külföldön is dicsőséget szerzett a magyar névnek. Megszereztük Martos-Szirmai új operettjét és igen előrehaladott tárgyalásokat folytatunk a magyar operett legillusztrisabb mestereivel, Lehár Ferencével, Kálmán Imrével, Kacsóh Pongráccal, Bakonyi Károllyal és Vincze Zsigmonddal. Mindezek a nevek külföldön is büszkeségei a magyar színpadi kultúrának.¹¹

A darablekötések és a bemutatott produkciók adatai azonban nem igazolták a magyar operettek preferálást. Milyen okok miatt nem tudták betartani ígéretüket? Előzetesen megállapítható, hogy a Fővárosi Operettszínház vezetői kevésbé voltak beágyazva a helyi operett iparba. Az 1918-ban alapított Unió Színházüzemi és Színházépítő Részvénytársaság vezérigazgatójaként 1925-ig a Király Színházat is irányító Beöthy László komoly helyismerettel, tekintéllyel, gyakorlott munkatársi gárdával rendelkezett. A Fővárosi Operettszínház igazgatója ezzel szemben alá volt rendelve a Vígszínház vezérigazgatójának, aki nem bírt zenés színházi tapasztalattal. Tapolczai Dezsőt – az alábbi, neki címzett levelekből is kitűnően – az amerikai mintájú, tröszt logikájú takarékos

¹¹ A Fővárosi Színház Részvénytársaság fellebbezése Dr. Rakovszky Iván belügyminiszterhez, 1922. júl. 8. OSZK SZT Irattár 374.

üzemeltetés megszervezésére, és nem a repertoár ügyeiben való döntéshozatalra szerződtek.

Mészáros főszabó jelenti, hogy a Fővárosi Operettszínházban este szolgálatot teljesítő szabók nem járnak be a központi műhelybe a közös munka elvégzésére. Szíveskedjék őket felvilágosítani arról, hogy az összes szabók a közös műhelyhez tartoznak, amely jelenleg a Vígszínház épületében van berendezve, tehát a szabók közül csak azok maradhatnak a délelőtti munkaórák alatt a Fővárosi Operettszínházban, akikre itt föltétlenül szükség van.¹²

Azt várták el tőle, hogy a vállalkozás pénzügyi érdekét követve ne legyen szolidáris a színház dolgozóival:

Tudomásunkra jutott, hogy Jager Tivadar színpadi munkás már három hónap óta beteg és ennek dacára fizetését folyósították. Csodálkozunk azon, hogy ilyen, 14 napnál hosszabb ideig tartó betegséget be nem jelentenek, mert ezáltal a színházat nagy károsodás érte. 14 napi betegség után ugyanis minden fizetés beszüntetendő, minthogy az illető beteg a Munkás Betegsegélyző Pénztár részéről megfelelő támogatásban részesül. Felkérjük ennél fogva Igazgató Urat, hogy ilyen esetben a betegséget nekünk haladéktalanul bejelenteni, a beteg részére pedig olyan igazolványt kiállítani szíveskedjék, hogy a színház részéről betegsége alatt fizetésben nem részesül.¹³

12 Levélfogalmazvány Tapolczai Dezsőnek 1923. jan. 10. OSZK SZT Irattár 374

13 Levélfogalmazvány Tapolczai Dezsőnek 1924. aug. 7. OSZK SZT Irattár 374

A *Sally* című amerikai musical alábbi ügye is jól jelzi, hogy mennyire nem volt döntési helyzetben Tapolczai a repertoárt illetően. A darab előadási jogát a színház Hans Bartsch amerikai producertől vette meg, a szerződésben ki volt kötve, hogy a címszerep Bartsch feleségéé, Palásthy Iréné. A produkció megghiúsulása után évekig tartó jogi csatározás kezdődött. Ennek kezdetéről számolt be Tapolczai Dr. Bedő Mórnak, Blumenthal jogi megbízottjának. Leveléből kitűnik, mennyire csak tanúja és nem mozgatója volt a repertoárral kapcsolatos döntéseknek:

Előrebocsájtom azt, hogy én sem a Palásthy Irénnel, sem pedig a Hans Bartschal kötött szerződés részleteit nem ismerem és az előzetes tárgyalásokban nem vettem részt. Először az ügyben akkor szerepeltem, amidőn a Royal egyik szeparéjában jelen volt Palásthy Irén, Roboz Imre és neje, Harsányi Zsolt és neje, Vincze karmester, Jób igazgató és Szabolcs velem együtt, ahol a *Sally* című egész darabot Vincze lejátszotta zongorán. Legfontosabb szerepe Harsányinak volt, aki a darabot fordította és Palásthy Irénnek, aki az egyes részletekre vonatkozólag útbaigazításokat adott. Mi készültünk is a darab előadására, minden előzetes munkálatot elvégeztünk, modelleket készítettünk, kiszerepeztettük. Vincze karmesternek kiadtuk hangszerelésre, stb. az összes ének és karstimmeket kiíratottuk. 1923. év március elején Roboz igazgató úr arra kért engemet, hogy én, aki Palásthyt kezdő színész korából is ismerem, az én kezeim alatt lett tulajdonképpen színész és mint a Fővárosi Színház igazgatója is menjek ki hozzá Rákosszentmihályra és ott magyarázzam meg neki, hogy a *Marinkát*, amelynek lényeges sikere van, nem lehet egyszerűen levenni a műsorról már azért sem, mert akkor attól a szerzőtől soha darabot nem tudnak kapni és beszéljem rá Palásthyt arra, hogy járul-

jon hozzá ahhoz, hogy a darab május hó második felében adassék elő. Palásthy erről nem akart tudni, kijelentette, hogy ehhez nem járul hozzá és többek között azt mondotta, már azért sem, mert „nem akar a nappal konkurálni”. Én változatlanul a május második felében megtartandó premierről beszéltem, de Palásthy nem tágitott és azt mondotta, hogy akkor visszalép egyáltalában a szerződéstől, a darabban nem játszik, nem kell neki sem vin-kulum, sem semmi. Én még tovább kérleltem, de ő változatlanul fenntartotta álláspontját. Kikísért a villamosig, innen még leki-áltottam neki, ha bele akart egyezni az elhalasztásba, leugrom a villamosról. Erre ő azt felelte, nem, ki van zárva.¹⁴

A levél azt a zenés színházi importirány választás szempontjából fontos adalékot is feltárta, hogy az eredeti elképzelés szerint a Fővárosi Operettszínház harmadik premierje egy sikeres Broadway-musical lett volna. Amerikai zenés színházi stílust reprezentáló produkció azonban így – 1923 nyara helyett – csak 1925-ben jelent meg a repertoárban.

Operettkomponistákkal, librettistákkal folytatott levelezésnek kevés nyoma van a színház irataiban. Ennek oka lehet a repertoárról döntő személyek kozmopolita életstílusa, hogy a bécsi, berlini premiereken személyesen vettek részt, és ott a helyszínen döntöttek egy-egy darab lekötéséről. Az újdonságokért vívott harc általában is jellemezte a kereskedelmi színházi közeget. Az alábbi, Lehár Ferencnek címzett levél is ezt tanúsítja. A levélíró, feltehetően Roboz, mindenben alkalmazkodna a Bécsben élő zeneszerző kívánságaihoz, még el sem készült operett-jének (*Clo-Clo*) bemutatását jórészt feltételek nélkül vállalná. Túlzott tekintélytiszteletről árulkodó stílusát az is motiválhatta, hogy Lehár

14 Tapolczai Dezső levele Dr. Bedő Mórnak 1923. ápr. 27. OSZK SZT Irattár 374

Három gráciája, melyet a *Sally* helyett, a *Marinka*, a *táncosnő* után tűztek műsorra, 1923 egész nyarát átívelő sikersorozatot produkált.

Kedves Mester! Legutóbbi látogatásom után alkalmam volt – bár csak telefonon – Jenbach úrral is megbeszélni ügyünket és így bátor vagyok ezen megbeszéléseinkre ezúton visszatérni. A helyzet az, hogy mi a legnagyobb örömmel és készséggel vállalnók a *Clo-Clot* a Fővárosi Operettszínház legközelebbi újdonsága gyanánt, amelynek bemutatóját előreláthatólag február végére, vagy március elejére terveznők. Ehhez azonban már egy végleges elhatározásra volna szükség és az előkészületek azonnali megkezdésére. E célból mindenekelőtt a könyvet kellene megismernünk és kézhez kapnunk, hogy a fordítás dolgában intézkedhessünk, megállapodhassunk. Nem fontos, hogy a könyv teljesen készen van-e már, mert ha csak két felvonás van készen és a harmadiknak vázlata, ez már elegendő arra, hogy mi előre dolgozhassunk. Nagyon kérem Önt, kedves Mester, legyen szíves engem forduló postával értesíteni arról, vajjon egy ilyen megoldás konvenió-e és keresztülvihető-e? Végleges szereposztásról és minden egyéb részletről azután beszélünk majd.¹⁵

A túlzott sietség ezúttal nem vált be, a Pesten *Apukám* címmel játszott operettet a sikertelen főpróba után át kellett rendezni, de így sem aratott sikert. Egy Roboznak címzett levél is arra utal, hogy elsősorban a Vígszínház vezérigazgatója és Blumenthal határozott a lekötendő darabokról. A *Halló, Amerika!* kezdeti sikerén felbuzdulva népszerű Broadway musicalek előadási jogának megvásárlására készültek, s ahogy az

15 Levélfogalmazvány Lehár Ferencnek 1924. jan. 3. OSZK SZT Irattár 374

amerikai közvetítő alábbi leveléből kiderül, a szerzők pénzügyi ajánlatának elfogadásáról csak a színház bérlője volt jogosult dönteni:

Ma Hammerstein Artúr úrral ebédeltem és hosszasan beszélgettem vele. Igen nagy árendeményt tett, ő csak tízezret kér, de azt hiszem, hogy hét vagy nyolcezer dollárt elfogadna, előlegezett tiszteletdíj mindkét darab számára a *Wildflower* és *Rose Mary* részére. Azt hiszem ez megfelelő, így azonnal érintkezésbe léphetsz Bennel és megtudhatod, hogy ő mit határoz.¹⁶

Végül a musicaleket, feltehetőleg a *Halló, Amerika!* várnál gyorsabb kifulladás miatt nem kötötték le. Sőt, az amerikai stílusú revüvel való további kísérletezésről is lemondtak: „Dear Miss! Megkaptam szíves levelét és nagyon nagy örömmel állnék rendelkezésére, de azt a terünket, hogy egy újabb revüt adjunk most elő a Fővárosi Operettszínházban, feladtuk.”¹⁷

A Broadway a századelőtől formálódó látványműfaj kiállítási költségei túl magasnak bizonyultak a Pesten visszanyerhető bevételhez képest. Jórészt Blumenthal erre ráeszmélő csalódása után azonnal meghirdetett radikális leépítési és költségcsökkentési tervéből, tehát finanszírozási nehézségekből következően az 1925 májusa utáni időből származó, a repertoár alakulásával kapcsolatos iratok elsősorban kapkodást és bizonytalanságot tükröztek. A nem kellően előkészített produkciók gyorsan váltották egymást, a közönség elpártolt. A magas

16 Jack Haskell levele Roboz Imrének, 1925. febr. 24. (A magyar fordítás a Vígszínházban készült.) OSZK SZT Irattár 374.

17 Roboz Imre levele Lilian Valettnak, 1925. szept. 19. (A magyar eredetit közlöm.) OSZK SZT Irattár 374.

helyárait korábban nagy súlyt helyező színház kénytelen volt leszállítani jegyárait:

a Kultúrának az *Orlow*-hoz adott engedményeket módosítjuk, még pedig úgy, hogy ezentúl a jegyeket 50%-os áron fogják kapni, hozzászámítva a nyugdíj pótfillér, de elengedve az elővételi díjat. Amennyiben szombaton a ház nem volna kiadva, úgy a kedvezményes jegyek erre a napra is érvényesek.¹⁸

Gyakorivá vált a sikertelen produkciók költségelemeinek csökkentésére felszólító irattípus. A Jacobi zeneszámaiból összeállított *Miami* külföldi gírljét hazaira cserélték, az olcsóbb helyi erőfeszítésének felhasználása prioritás lett:

A *Miami* napi költségeit átvizsgálva, azok végösszegét túl magasnak találjuk és fölkérjük, hogy javaslatait a költségek csökkentésére vonatkozólag nekünk előterjeszteni szíveskedjenek. Így többek közt kombinációba kell venni a néger görli számának saját tagunkkal való eljátsztatását és egyéb idegen közreműködők (Dr. Erdély, stb.) számát is csökkentenünk kell, hasonlóképpen a kíséret műszaki személyzet számát.¹⁹

Mikor a színház repertoárja végképp kimerült, akkor sem az igazgató döntött a műsorról, hanem a Vígszínház vezérigazgatója küldött utasítást Berlinből táviratban: „Igyekezzenek Inczéval olyan megoldást létrehozni mely műsort legkésőbb 19-től biztosítja stop Ha előbb le-

18 Levélfogalmazvány a jegypénztárnak 1925. nov. 17. OSZK SZT Irattár 374

19 Levélfogalmazvány Szabolcs Ernőnek 1925. nov. 28. OSZK SZT Irattár 374

het annál jobb stop *Antónia* néhányszor *Pompadour* is mehetne városok telefonértesítést Roboz.”²⁰ Az egymást szaporán váltó bemutatók előkészítésének kényszerű felgyorsítása sem tett jót a színvonalnak: „Felkérjük a *Terezina* összes szereplőit, hogy – tekintettel a fennforgó rendkívüli körülményekre – kivételesen holnap, vasárnap délelőtt 10 órakor kiírandó próza próbán megjelenni szíveskedjenek.”²¹ Miután a *Nézze meg az ember* című magyar énekes táncos revü 12 képben már a főpróbán megbukott, Blumenthal jogi megbízottja, Bedő Mór vette át a színház irányítását Roboz Imrétől. Több bemutatót nem finanszíroztak, felmondással, perekkel igyekeztek megszabadulni a munkatársaktól, még sztárjuktól, Biller Iréntől is:

Bátrak vagyunk értesíteni, hogy – mint ez már ügyvédünk 1926. május 25-i leveléből is nyilvánvaló – a Nagyságoddal kötött összes szerződéseinket 1926. május 25-i hatállyal Nagyságod hibájából és Nagyságod szerződésszegése folytán felbontottnak tekintjük. Egyúttal megállapítjuk, hogy Nagyságodat a szerződésileg kikötött kötbérek terhelik. Igényeinket és jogainkat egyidejűleg bíróság útján érvényesítjük.²²

Bedő kérésére összeírták azokat a munkatársakat, akiknek 1926. augusztus 31-én túlnyúló szerződésük volt. A nagy társulatra vonatkozó ígéret ellenére a színészek közül ekkor már csak Halmay Tibor, Tolnay Andor, és Fejes Teri rendelkezett ilyennel.

20 Roboz Imre távirata Szabolcs Ernőnek 1925. dec. 4. OSZK SZT Irattár 374

21 Hirdetmény 1925. dec. 19. OSZK SZT Irattár 374

22 Levélfogalmazvány Biller Irénnek 1926. jún. 2. OSZK SZT Irattár 374

1926-ban felbukkantak ugyan az iratokban a színházüzem saját finanszírozású újrakezdésére utaló tervek, de ezek már nem feltétlenül kapcsolódtak az operetthez. Fedák köré szervezett vígszínházi vendégjátékokkal gondolták enyhíteni az üresen álló színház költségeit. Hisz a bérleti díját továbbra is fizetni kellett az épülettulajdonos Folyószámla Leszámítoló Bank Rt-nek. El is készült egy Fedákkal kötendő szerződés tervezete, mely azonban már nem tett utalást zenés színházi műfajokra:

1/ Felek közös elhatározással megegyeztek abban, hogy Fedák Sári közreműködésével a Vígszínház társulata az 1926/27 évad folyamán november havától, vagy december legelején történő kezdéssel, egymás utáni körülbelül 60 /hatvan/ napon keresztül vendégszerepelni fog a Fővárosi Operettszínházban.

2/Ezen vendégjáték során legalább két új, Budapesten még színre nem került darabot fognak – szerződő felek közös választása mellett – színre hozni és sorozatosan, vagy váltakozva, a szerint, amint azt a vállalkozás üzleti érdekei megkívánják és a rendelkezésre álló művész-személyzet beosztása megengedi, előadni.²³

A másik, végül szintén elvetett újjáélesztési kísérlet egy a színház számára új, költségigényes stílus kipróbálását jelentette volna. A külföldön már hódító *Cirkuszhercegnő* színrevitele nemcsak a befektetendő összeg nagysága miatt lett volna kockázatos, hanem mivel korábban a Fővárosi Operettszínház nem játszott Kálmán operettet, illetve már nem rendelkezett egy nagyoperetthez szükséges méretű társulattal. Egy ekkoriban publikált kimutatás szerint az államilag finanszírozott Nemzetiben 30 szerződöttetett női, és 40 férfi színész tag volt, a Király

23 Szerződéstervezet 1926. szept. 7. OSZK SZT Irattár 374

Színházban 14 férfi és 9 női énekes, 18 fős női- és 15 fős férfikar, 18 női- és 12 férfitáncos alkotta a társulatot. A Fővárosi Operettszínházban azonban csak 9 férfi és 7 nő volt szerződésben.²⁴ Nem meglepő, hogy a *Cirkuszhercegnőt* végül átengedték a Király Színháznak.

A Pesten sikertelennek bizonyuló amerikai zenés színházi import tervek következménye volt az előadhatatlannak bizonyuló amerikai musicallel kapcsolatos hosszú pereskedés is. 1928 februárjában szerződést kötöttek a színházat időközben Blumenthaltól nem egészen jogszerűen albérletbe vevő Faludi Sándorral, aki átvállalta a *Sally* színrevitelét B. Palásthy Irénnel a címszerepben. Már nem Jerome Kern muzsikájának, vagy az új zenés színházi stílusnak a megkedveltetése, hanem egy kínos jogi kötelezettségnek való megfelelés volt a cél. Azonban Faludi is gyorsan visszakozott: „Bármennyire is akartam az előadást nyélbe ütni, ez egyrészt a terminus miatt, másrészt a horribilis fellépti díjak miatt lehetetlenné vált.”²⁵ A színház tehát fizetni kényszerült az amerikai producernek:

Faludi Sándor úrtól a *Sally*-ügyben a mellékelt levelet kaptuk és így vissza kell térnünk a Bartsch-féle ajánlatra, amely szerint 1500 dollár lefizetése és dr. Szalai Emilnek járó ügyvédi költségek megtérítése ellenében a pert beszüntetik és mi kötelezettségeink alól mentesítve leszünk.²⁶

A színház belső dokumentumaiból az derült ki, hogy egyes, a repertoárral kapcsolatos döntéseket a Vígszínház vezérigazgatója és a szín-

24 N. N., „Magyarország népességének 1 1/2-2 százaléka él a színházakból.” *Színházi Élet* 15. 52. (1926): 28.

25 Faludi Sándor levele 1928. febr. 8. OSZK SZT Irattár 374

26 Levélfogalmazvány Dr. Bedő Mórnak 1928. febr. 9. OSZK SZT Irattár 374

ház bérelője hozott. Az ő visszatérő terveik egyes, nagy sikerű Broadway produkciók (musical, revü) repertoárba illesztésére különböző okokból nem bizonyultak sikeresnek. A színház rossz üzletmenetét, veszteségeit konstatálva Blumenthal a *Halló, Amerika!* pénzügyi kudarca után radikális, a pesti színházi világban nagy ellenállást kiváltó leépítési, költségcsökkentési tervet hirdetett mindkét színházára vonatkozóan. Az éves szerződés időtartamát kilenc hónapra akarta csökkenteni, a magyar írók tantiemjét le akarta szállítani, a Fővárosi Operettszínház mozivá kívánta alakítani. Terveit minden színházi érdekvédelmi szövetség elutasította, így Blumenthal a Fővárosi Operettszínház számára már 1925 nyaratól új bérletet keresett, a Vígszínház bérletét pedig 1926 szeptemberéről átadta Roboz Imrének. Az 1927. április 2-i V. rendes közgyűlésén lemondott a Fővárosi Színház RT-ben betöltött igazgatósági tagságáról, de a színház bérlet jogát csak 1929-ben sikerült átadni Dr. Gellért Áronnak.

2. Darablekötések és megvalósult produkciók adatai

Forrásként a Vígszínház gazdasági iratainak azt a kötetét használtam, melyben már a Faludi adminisztráció idején is nyilvántartották az előadásra lekötött darabokról az alábbi adatokat: szám, megérkezés dátuma, kitől, szerző, válfaja, eredeti és fordított címe, mely feltételek mellett, a darab kiadatott fordításra, mely díjért, a fordítás beszolgáltatásának határideje, a darab megvétetett, a szerződés iktató száma, a színrehozatal kikötött ideje, ki van-e szerepezve, először színre került, megjegyzés. A Fővárosi Operettszínház számára megvásárolt darabok a kötetben az 521-es sorszámtól szerepelnek.

A helyi és külföldi operettek arányának tisztázása a színház önképe miatt fontos, hisz programjukban magyar operettek színrehozatalát ígérték. A lekötött, illetve bemutatott külföldi operettek nemzeti-ségi megoszlásából pedig kiderülhet, hogy mely kozmopolita centrum újdonságaiból vásároltak elsősorban, és mely kultúrkörből származó darabok bizonyultak Pesten sikeresnek. A két Lehár operett (*Három Grácia*, *Apukám*) esetében a besorolás okozott némi problémát. Ezek librettistái ugyanis nem helyiek voltak, ősbemutatójuk sem Pesten volt. Ugyanakkor a sajtó és a közvélekedés számára Lehár magyar zeneszerzőnek számított, így darabjait a táblázatokban a magyar operettekhez soroltam.

2.1. Lekötött, illetve bemutatott operettek nemzeti megoszlása

A Táblázat 1-ben 1921-től adtam meg a lekötött darabok adatait, hisz a bérlet elnyerése után feltehetőleg már kezdték építeni az operett repertoárt. Működésük első teljes évében, 1923-ban két amerikai darabot is lekötöttek, de egyet sem adtak elő, bár a *Sally* bemutatására történtek előkészületek. Az 1923-ban rendkívül sikeresnek bizonyuló produkciók mind a bécsi-berlini operett kultúrából származtak. (Lehár *Három gráciáját* is ide sorolhatjuk.) Így logikus döntésnek tűnt, hogy – ha Lehár *Clo-Cloját* is ideszámítjuk – öt e kultúrkörbe tartozó operettet kötöttek le 1924-ben, melyből négyet elő is adtak. Az ugyanabban az évben lekötött hat magyar operett arra utal, hogy sikeres periódusában a színház eleget akart tenni korábbi vállalásának. Azonban a két, nem pesti ősbemutatójú Lehár operetten kívül csak Farkas Imre *Nótás kapitányát* mutatták be. Bár neves helyi szerzőpárosok újdons-

ságait is lekötötték (*Mézeskalács, Alexandra*), de e darabokat végül a Király Színház mutatta be. Az öt megvásárolt francia újdonságból csak egyet, a *Párizsi lányt* vitték színpadra, azt sem túl nagy sikerrel. 1924-ben a nagyszámú, 13 operett előadási jogának megvétele a színház sikeres jövőjébe vetett hitet jelezte. A Blumenthal bérlet idején összesen három amerikai zenés darabot kötöttek le, de végül csak a librettóval nem rendelkező *Halló, Amerika!* képviselte a repertoárban ezt az alakuló zenés színházi hagyományt.

A lekötött külföldi operettek ősbemutatóinak a Táblázat 1-ben megadott dátumai arra utalnak, hogy a színház, különösen első korszakában, a külföldi újdonságok gyors megszerzésére törekedett, a kozmopolita mainstreambe pozicionálta önmagát. A Vígszínház is ezt a politikát folytatta, anyagi és kapcsolati tőkéjét mozgósítva. Hisz egy friss külföldi sikerekből komponált repertoár a modernség és divatosság jelzőit kapcsolta a Blumenthal érdekeltségekhez.

2.2 A Király Színház és a Fővárosi Operettszínház bemutatóinak forráskultúra szerinti megoszlása

A Táblázat 2 és a Táblázat 3 összevetéséből kitűnik, hogy 1922-26 között a Király lényegesen több magyar operettet mutatott be mint a Fővárosi Operettszínház (15-6).²⁷ Ennek oka lehetett az a munkakapcsolat is, ami egyes helyi zeneszerzőket, illetve komponista-librettista párosokat hosszabb ideje a Király Színházhoz kötött (Kálmán Imre két operettje, Faragó Jenőnek négy, Martos Ferencnek három új lib-

27 KOCH Lajos, *A budapesti Király Színház műsora. Adattár* (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet, 1958).

rettója és két repríze került színre a vizsgált időszakban.) Ugyanakkor az Unió Színházüzemi és Színházépítő Részvénytársaságnak az 1924-es tőzsdekrach utáni gyengülése, majd 1925-ben bekövetkező csődje²⁸ következtében a Király a Fővárosi Operettszínháznál nehezebb finanszírozási feltételek között működött. Kálmán Imre nyilatkozata szerint színházmentő szándékkal adta a *Marica grófnő* előadási jogát a Király Színháznak 1924-ben. De a következő évben az egyébként sikeresnek bizonyuló *Régi jó Budapest* már újra pénzügyi vészhelyzetben került színre.²⁹ Mindezek ellenére, a Király jelentős regionális operett műhely maradt. A Fővárosi Operettszínház pénzügyi korlátoktól kevésbé befolyásolt repertoárja inkább egy transzkulturális kísérletsorozatként jellemezhető. Ahogy a Táblázat 2-ből is kitűnik, ha egy bécsi, berlini iskolából származó operett sikert aratott, akkor általában a következő produkciót is ebből a kultúrkörből választották. Ha a nézői fogadtatás hűvösebb volt, akkor jellemzően váltottak, másik operett iskola vagy korszak terméke került színpadra. Milyen elváráshorizontot alakított ki a két eltérő repertoárépítési trend a korabeli pesti befogadóban? A Királyban a háziszerzők stílusának ismeretéből adódó kiszámíthatóságot, a megszokott sztárokat, a helyi utalások bőségét várhatták. A Fővárosi Operettszínház produkciói látványos kidolgozást, sok táncot, modern dallamokat és nagyvárosi hangulatot ígértek.

28 Vö. HLOBOCSÁNYI Norbert, „Színház és vállalkozás. Az Unió Rt. és a pesti pénzoligarchák”. *FONS* 2014/2.

29 A Király Színház két háború közti repertoárjáról bővebben HELTAI Gyöngyi, „A két háború közti pesti operett stílus és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936)” 1. rész, *Táncstudományi Közlemények*, 3, 1. sz. (2011): 33–68. és HELTAI Gyöngyi, „A két háború közti pesti operett stílus és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936)” 2. rész, *Táncstudományi Közlemények*, 3, 2. sz. (2011): 33–73.

2.3. Bemutatók kiállítási költsége

A Leltár feliratot viselő, a Vígszínház gazdaság iratai közt található kötet segítségével az egyes bemutatók tárgyi elemeinek (díszlet, jelmez) bekerülési költségei mérhetők össze. A rubrikák egy részét (a szállító cég neve, folyó szám, a tárgy mineműsége. Kg vagy folyó Mtr., a beszerzés dátuma, beszerzési ár) kitöltötték, a szállítási költség, vámköltség, beszerzési költség, leltári érték, észrevétel rubrikái üresek maradtak. A kötetben a fellépők honoráriumai nem szerepel, így az egyes produkciók műsoron tartási költségeiről csak hozzávetőleges képet kapunk. Mégis hasznosnak vélem, hogy egyes operettszínházi bemutatók kiállításának összköltségét, ha az a kötetben rendelkezésre áll, párhuzamba állítsam az ugyanabban az időszakban bemutatott vígszínházi bemutatókéval. (Vö. Táblázat 4) E számok akkor is orientálóak az egyes darabtípusokba fektetett összegekre vonatkozóan, ha figyelembe vesszük, hogy egy sokszereplős, énekkart, tánckart igénylő operett több jelmezt követel, mint egy vígszínházi társalgási darab, és hogy egy revü költségeit a különálló számokhoz szükséges díszletek és jelmezek ára az operetteké fölé emeli. Az adatok értelmezéshez azt is figyelembe kell venni, hogy a Korona, amiben a költségeket megadták, fokozatosan veszített értékéből, így nem az egyes produkciók összköltségének a vizsgált időszak kezdetétől megfigyelhető emelkedése a lényeges, hanem az egyes bemutatókba fektetett összegek egymáshoz való viszonya. Ez jelezheti például a két színház közös üzemeltetése mögött álló egyszerre gazdasági és művészi logikát. A táblázat alapján több időszak is kirajzolódik, melyben az operettszínház egy-egy produkciója olyan hosszú ideig volt képes vonzani a közönséget, hogy ezalatt a Vígszínház premierek sorát tarthatta. A 100-300-as szériák bevételeinek köszönhetően nemcsak a produkcióba fektetett költségek térültek meg. A testvérszínház nyere-

séges működése azt is lehetővé tette, hogy a Vígszínház a hazai és a külföldi bulvárok mellett igényesebb, profittal nem biztató, de presztízst jelentő drámáknak is bemutatóhelye legyen. Ez a művész színházi ambíciókat is felmutató, a prózai előadásokat profittermelő operetekkel támogató dinamika érzékelhető a *Pompadour* hosszú sorozata alatt, mellyel párhuzamosan öt vígszínházi premier zajlott. (Táblázat 4)

Az egyes bemutatók kiállítási költségeinek összevetése alapján is valószínűsíthető, hogy a Fővárosi Operettszínház 1925 májusától kezdődő finanszírozási problémáit a *Halló, Amerika!* okozta. Bár több mint 100 előadást tartottak e revüből, de így sem térült meg a kiállításába befektetett 2 471 109 817 Korona, melyhez az amerikai koreográfus-rendező és az angol táncosnők – magyar kollégáikét messze meghaladó – díjazása nem is adódott hozzá. Ez a díszletekbe-jelmezekbe fektetett összeg kb. négyszerese volt a *Nótás kapitány* és hatszorosa a *Pompadour* tárgyi költségeinek. Valószínűsíthető, hogy a Broadway típusú revü finanszírozási modelljének pesti alkalmazhatóságát a bemutatásról döntő Blumenthal és Roboz nem jól mérték fel. Összehasonlításképpen: a *Ziegfeld Follies of 1924* New Yorkban 295-ször ment.

3. A repertoár értékelése.

A lokális és transznacionális dilemmája

Ebben a részben – elsősorban a *Színházi Életben* közölt írásokat felhasználva – azt vizsgálom, hogy a Blumenthal bérlői korszakában színre állított premiereket miként értelmezték a helyi operett hagyomány és a külföldi zenés színházi innováció viszonya szempontjából. A színház nyitásakor Heltai Jenő prológja a nemzeti kultúrintézmény jelleget, a magyar operettek preferálási szándékát hangsúlyozta:

...Maradjon ünnep háza ez a ház
 Szép magyar szónak, magyar muzsikának,
 Magyar színészeknek szent csarnoka,
 Legyen belőled száműzve a bánat
 S minden mi csúnya, rossz és mostoha! ³⁰

Első bemutatóként a fentiek szellemében magyar operettet, Buttykai Ákos *Olivia hercegnőjét* választották. A színház produkcióiban bűvópatakként jelen lévő amerikai vonalat itt az USA-ban gyakran szereplő bonviván, Király Ernő képviselte. Partnere most is Kosáry Emmi volt, a komponista felesége. Ferenczi Frigyes, korábban a Városi, később az Operaház rendezője állította színpadra az operettet, melynek szövegírója a Tanácsköztársaságban szerepet vállaló Földes Imre volt. Bár a librettista szöveggönyve realista jellegét hangsúlyozta, „Embereket, igazi embereket akarok most is az operettszínpadra vinni,”³¹ a szüzséből inkább a hagyományos operett klisék követésének, és a kortárs magyar referenciák kerülésének szándéka tűnt ki. Szerepelt a darabban királyi sarjnak fenntartott leánynevelő intézet, filmszínész és királyi identitásokat váltogató bonviván, és a kor egzotikum divatjára reflektáló japán stílusú bár. A *Színházi Élet* a kiállítás gazdagságát (95 szereplő) és a táncosnők dekorativitását hangsúlyozta. Követendő mintaként az USA szórakoztatóipar jelent meg: „Díszletek és különösen toalettek szempontjából emelkedik az *Olivia hercegnő* olyan magaslatra, amely az amerikai operett csodák birodalmának határait jelenti.”³² A bemu-

30 HELTAI Jenő, „Prológ”, *Színházi Élet* 1 (1923): 3.

31 N. N., „A rejtelmes Olivia hercegnő”, *Színházi Élet* 45. (1922): 20.

32 N. N., Ami még nem volt a színpadon... *Színházi Élet* 1 (1923): 12.

tatót előkészítendő bukkant fel az a visszatérő cikktípus, melyben – általában egy Vígszínházhoz kötődő szerző – fogalmazta meg az adott premierhez kapcsolt vezértémát. Szenes Béla a Fővárosi Operettszínház pesti operett mezőn betöltendő helyét jelölte ki:

Van egy kitűnő operettszínházunk a Király Színház, mely évről-évre nagyobb sikerű szerzők új operettjeit mutatja be. A Királynak már tradíciói vannak. Van egy másik operettszínházunk, a Blaha Lujza Színház, fürge és eleven, bátor kezdeményező, friss hangot szólaltat meg és új személyekkel kísérletezik. Most melléjük lép harmadiknak a legjobb szándékoktól vezérelve és a legerősebb anyagi felkészültségben: a Fővárosi Színház. Nemes vetélkedésüktől várjuk a magyar operett újjászületését. 'Vígszínházi előadás' – a legteljesebb dicséret valamely színházi produkciónak. Operettek 'vígszínházi' előadását várja a pesti közönség a Fővárosi Színháztól.³³

A vígszínházi stílus jellemzője az elegancia és a kortárs újdonságok kultiválása mellett a színészi összjátékra, némi pszichológiai realizmusra való törekvés volt. Arra azonban semmiféle adatunk nincs, hogy efféle játéktípus megvalósítására a Fővárosi Operettszínház művészei, rendezői törekedtek volna. A Blumenthal korszakban ki sem alakult olyan állandó társulat, melyben ez az egységes játéktípus létrejöhetett volna.

Az *Olivia hercegnő* sorsát a külföldi bérlő ellen tiltakozó ébredők egyik előadáson végrehajtott támadása mellett megpecsételte Kosáry Emmi gyors kilépése a produkcióból. Az új magyar operett olyan

33 SZENES Béla, „Fővárosi Színház”, *Színházi Élet* 1 (1923): 14.

gyorsan került le a műsorról, hogy vígszínházi vendéglőadásokat kellett beállítani. A következő bemutató már az új bécsi stílust képviselte. A premier hívószava a tánc lett. „Mit táncol Marinka, a táncosnő. És mit táncolnak a többiek Shimmy-paródiák és lírai táncok. Tánc, tánc ezertánc a Fővárosi Operett Színházban”³⁴ címmel jelent meg a tudósítás. A *Katja, die Tänzerin* komponistája, Jean Gilbert már 1911-től színen volt Pesten. A *hermelines nő* című operettjét 1920-ban épp az *Olivia hercegnővel* kudarcot valló Ferenczi Frigyes rendezte a Vígszínházban. A *Marinka, a táncosnő*t már Szabolcs Ernő állította színpadra. A fordító és adaptáló, mint majd minden külföldi operett esetében, az egykori kolozsvári újságíró, Harsányi Zsolt volt. Az 1923. február 2-i premiért követően július 4-én már a századik előadást ünnepelte a lap. Az arisztokrata leány táncosnő karrierjét taglaló operett, akkori elsöprő siker ellenére, nem vált a magyarországi repertoár gyakran felújított részévé. Ugyanez jellemző a következő premierként szintén a bécsi tradícióból kiválasztott revüoperettre is. Lehár *Libellentanzát*, amit Pesten *Három grácia* címmel játszottak, már a bécsi premieren lekötötte a színház képviselője. Amikor az Intim Pista rovatban az jelent meg, hogy „Minden eddigi hírrel ellenkezően ez a darab fogja követni a Nagymező-utcai színház műsorán a *Marinkát*”³⁵, akkor a Sally Palásthy Irén lemondása miatt megghiúsult premierjére utaltak. A *Három grácia* reklámja a nyolc lenyűgöző, titokban tartott témájú tánckép, és a műfaji újítás hangsúlyozására épült:

34 N. N., „Mit táncol Marinka, a táncosnő” *Színházi Élet* 9 (1923): 22.

35 N. N., „Intim Pista”, *Színházi Élet* 15 (1923): 46.

A szenzációk ilyen koncentrálására azért van szükség, mert a színház ezúttal egy egészen új műfajt, a revü-operettet akarja bemutatni, annak is legmodernebb és a rendezői ötletesség minden rafinériájával támogatott fajtáját.³⁶

A korban példátlan, háromszázas sikerszéria a menedzsment számára bizonyára felvillantotta egy Broadway típusú long run pesti megvalósíthatóságának reményét. A sajtótól sem volt idegen a sikeres produkció termékként való értékelése: „magyar színpadon valorizált értékben se költöttek még annyit egy darabra, mint a *Három gráciára*.”³⁷ Fontos értéknövelő volt Biller Irén volt kassai primadonna, akit Roboz és Jób fedeztek fel, és aki a *Marinka, a táncosnő*beli sikere után az új színház sztárjává vált. A bájos, akrobatikus táncos képességekkel megáldott színésznő Fővárosi Operettbeli pályája mindazonáltal ellentmondásosan alakult. A túl sok fellépés miatt többször megbetegedett, és bár a *Halló, Ameriká!*-ban még főszerepet játszott, kapcsolata a színházzal perrel zárult. Biller 1931-ben Ashton A. Stanley szállodatulajdonos felesége lett és Hollywoodban telepedett le. Nem lett Fedákhoz vagy Honthyhoz mérhető legendás primadonna, de a Blumenthal korszaknak ő volt az egyetlen saját felépítésű sztárja.

A revüoperett meglepő sikerének hatását jelzi, hogy Kosztolányi műfaj- és trendértelmező írásban reagált rá. A látványalapú produkció hatásmechanizmusát és hatásosságát a háború utáni nagyvárosi elidegenedéssel kapcsolta össze:

36 N. N., „Élő vacsora, amelyen minden fogás egy nő”... *Színházi Élet* 22 (1923): 32.

37 N. N., „Utazás a *Három Grácia* sikere körül”, *Színházi Élet* 27 (1923): 24.

Az az operett, melyet a Fővárosi Operett Színházban játszanak és revünek neveznek, igazi szemle a mai életen, pompa és fény, feledtető álomital, zsongító morfium. Virágos hinta leng be a nézőtérre, a primadonnával, ki örvény felett repül a fényben. Maga a tömeg, mely tapsolja, valóban él. Éli e kor drámáját, mely a pompáért, fényért, feledtető álomitalért, zsongító morfiumért, pénzért küzd, ki ezer koronáért, ki millió koronáért, ki milliárd koronáért. Ragyogó tömegművészet, a huszadik század stíljében.³⁸

A két, konkurenseket megrengető siker alapján úgy tűnt, a revü(operett) lesz a Fővárosi Operettszínház fő profilja. Az impozáns tömegtáncszámokra épülő műfaj domesztikálását is megkezdték: Szabolcs Ernő 34 felvonásos revüt írt Harsányi Zsolttal. Címe, *A falusi kislány Pesten* Czuczor Gergely versére és egy 1921 márciusában bemutatott, Deésy Alfréd által rendezett némafilmre utalt. A tervezett darab végül nem került színpadra.

A színház üzemének professzionalizálódására utalt, hogy már jóval a bemutató előtt beindították a szintén a bécsi-berlini tradícióba tartozó Leo Fall *Pompadour*-jának reklámkampányát. Bevezetésként a híres osztrák zeneszerző emelte a kozmopolita elitbe az új operettszínházat:

Mióta legutoljára Budapesten voltam, az önök fővárosában a semmiből egy nagy művészi fontosságú és európai jelentőségű operettszínház támadt itten. Ez a színház csupa kultúra, ízlés és lehetőség. (...) A Fővárosi Operettszínház Európa legkitűnőbb színházainak egyike.³⁹

38 KOSZTOLÁNYI Dezső, „Operett”, *Színházi Élet* 25 (1923): 2.

39 N. N., „Fall Leó Budapesten”, *Színházi Élet* 17 (1923): 20.

A *Pompadour* előkészítésének másik szólama Fedákhoz kapcsolódott, aki – bár korábbi sikerei a Király Színházhoz kötötték – elvállalta a Fall operett címszerepét a konkurenciánál. A fellépését ünneplő reklámkampányba a Pompadourt Bécsben játszó Fritz Massaryt is bekapcsolták. „Rögtön éreztem, hogy egy nagy színésznővel állok szemben, aki szétfeszíti az operett sablonos kereteit. A modern operett legnagyobb jelenségének tartom őt, aki új hangot és új színeket hozott az operettszínpadra.”⁴⁰ Maga Massary is – Fedákhoz hasonlóan – elsöprő színpadi energiájával, izgalmas egyéniségevel hatott, olyan vonásokkal egyénítette a primadonnaszerepeket, melyek a librettóban talán benne sem voltak. A *Pompadour* társadalmi eseményként is jelentős, kiemelten magas helyárú premierje után a *Színházi Élet*ben a leghihetlenebb dolog történt: színésznők dicsérték kolléganőjüket. A szigorú Jászai Mari így nyilatkozott: „Fedák Sári hódított engem meg az operett barátjának.”⁴¹ Alakításának még történeti hűséget is tulajdonít: „Ismerem Pompadourt, olvasmányaimban gyakran találkoztam véle, és ha valamikor alkalmam lett volna magamra öltönnöm az alakját, nem lehettem volna más, mint amilyen Fedák Sári.”⁴² Ugyanabban a lapszámban Petráss Sári Fedák énekét, Simonyi Mária egyéniségét, Makay Margit mosolyát, Honthy Hanna táncait, Somogyi Nusi ruháit, Vaály Ilona beszédét méltatta. A produkció iránti nézői érdeklődést fenntartandó Fedák egy Blumenthalnál is jelentősebb piaci pozíciójú amerikai producert kötött az előadáshoz. Megosztotta az olvasókkal, hogy Gilbert Miller miként segítette őt abban, hogy Pompadour krinolinját a legjobb párizsi szakember készítse el. Blumenthal mellett Mil-

40 H. GY., „Fritz Massary Budapestre jön” *Színházi Élet* 49 (1923): 32.

41 JÁSZAI Mari, „Fedák Sári a Pompadourban” *Színházi Élet* 50 (1923): 1.

42 UO.

ler kapcsolta össze legtöbb szalon a pesti és a New York-i kereskedelmi színpadi mezőt. Elsősorban darabokat vásárolt, Incze Sándorral, a *Színház Élet* tulajdonos főszerkesztőjével volt közös cége: nem meglepő hát, hogy gyakran szerepelt kedvező színben a hetilapban. Fedák írásában Miller pesti látogatását, önmagát és a produkciót is reklámozta.

Szerintem a legelső New Yorki igazgató. A mi nagy szó, mert vannak egypáran. Merész, vállalkozó, keresi az újat, furcsát, érdekeset, és ami a leggyönyörűbb benne, szereti Budapestet. ... Rögtön nagy lelkesedéssel karolta fel „krinolin”-ügyemet és azt mondta, hogy: most autóba ülünk és azonnal M. George Barbier után szaladunk, mert ő az egyetlen és óriási és stílszerű és csak ezt a kort rajzolja és tökéletes.⁴³

A *Pompadour* volt egyébként az első olyan darab a Fővárosi Operettszínház repertoárján, amit később is gyakran színpadra állítottak nálunk. Ahogy pajzán dalok kíséretében a furfangos kurtizán átjár a félnótás király eszén, az kellően távoli és történelmi téma volt minden kortárs aktualításokat kerülő korszakban. A *Pompadour* utáni bemutató is a Pesten verhetetlennek tűnő új bécsi operett kínálatból merített. A Pesten *Apukám!* címmel játszott *Clo-Clo* librettója francia vígjátékra épült, akárcsak egykor a *Víg özvegyé*. De Lehár zenéjében a keringő mellett már megjelent a jazz, a tangó és a blues. A bécsi Bürgertheater március 8-i premierjét már április 1-én követte a pesti bemutató, mely azonban csak egy hónapig vonzotta a közönséget. A színháznak most először kellett külföldi produkciókat szerepeltetni színpadán, amíg premierre kész lett Millöcker *Szegény Jonathánja*. A rendező, Bródy Ist-

43 FEDÁK Sári, „Guilbert Miller és a Pompadour krinolinjai” *Színházi Élet* 51 (1923): 17.

ván az újdonság helyett repríz választást az adaptáció kvalitásával indokolta: „Harmath Imre nagyszerű munkát végzett az átírással s most olyan modern operett lett a *Szegény Jonathan*ból, mintha tegnap írták volna.”⁴⁴ A *Színházi Élet* majd egész 23. száma e felújításnak szentelt hírverés volt. A bőséges képanyag révén a produkcióhoz kapcsolódó másodlagos hasznokat is kihasználták, a fotók alatt megadva, hogy a képen szereplő művésznő cipőit, ruháit hol készülték.⁴⁵ A produkciót kísérő írások alapvető reklám karakterét jól jelzi, hogy a Monarchia operettben feltűnő Péchy Erzsinek adresszált dicséret ezúttal a színház által eddig kultivált revü stílust nevezi korszerűtlennek:

Másrésről azonban bizonyos, hogy a megváltozott operett irányzat éppen az ő tehetségének és egyéniségének kedvez. Vége a tancos operettnek, amely angol-amerikai mintára a varieték trükkjeit vitte színpadra, úgymint akrobata táncot, hangtalan éneket, világítási effektusokat, átöltözések szerieszét stb. Az ízlés visszatért az egészséges cselekményhez és a becsületes muzsikához, a régi operetthez, amelynek tolmácsolása becsületes emberábrázolást, subtilis ének tudást és ép orgánusot tételez fel, vagyis csupa olyan tulajdonságot, amellyel gazdagon ajándékoz meg Péchy Erzsi.⁴⁶

A nem túl sikeresnek bizonyuló *Szegény Jonathan* import irányváltást generált. Most először egy francia zenés vígjátékot (*Párizsi lány*) készítettek elő, de némi amerikai íz ebbe a produkcióba is vegyült. Az

44 BRÓDY István, „Felelősségem teljes tudatában...”, *Színházi Élet* 21 (1924): 29.

45 „Péchy Erzsi toalettjeit a Förtner nővérek (Haris bazár-köz 2) készítette. Péchy Erzsi cipőit a Bencze-szalon szállította.” *Színházi Élet* 23 (1924): 13.

46 GERGELY István, „Péchy Erzsi”, *Színházi Élet* 23 (1924): 18.

egyik főszerepet, az USA-ból hazalátogató Keleti Juliska kapta. Kálmán Imre *Tatárjárásának* vígszínházi bemutatóján egykor ő játszotta Riza grófnőt. Hazatérve New York-i szemmel, némi lekezeléssel minősíti a pesti operett kínálatot:

Engem kissé meglepett, hogy itt még csaknem olyanfajta operetteket játszanak, mint amikor elmentem. Odakinn másképpen van. Legutóbb két esztendeig játszottam a *Kartonruhás lány* című amerikai operettben, amely egy kis házmesterleány karrierjét tárgyalja. Általában Amerikában roppant szeretik az úgynevezett karrier-történeteket a színpadon.⁴⁷

A dolgozó nő, a társadalmi mobilitás, a női karrier témává tétele valóban jellemzője volt a húszas évekbeli amerikai ún. Hamupipőke musicalnek. New York zömében bevándorló háttérű közönsége nem európai arisztokraták sablonosan rendeződő szerelmi történeteit díjazta. Az új stílusvonulatba tartozott a Pesten hányatott sorsú *Sally* is. Keleti Juliskához hasonlóan szintén az amerikai szórakoztatóipari kapcsolatok erősítésének szükségessége mellett érvelt Lengyel Menyhért, a „legelőkelőbb amerikai színházigazgató” Gilbert Miller újabb pesti látogatását előkészítő írásában:

Mikor New Yorkban kiszáll és megrohanják a riporterek – a világlapok hasábjait telezengi Budapest dicséretével. Zukor és Lasky, a világ legelső filmvállalatának igazgatói, ugyanilyen baráti módon éreznek és cselekednek.⁴⁸

47 N. N., „Keleti Juliska leánya – színésznő lett”, 31 *Színházi Élet* (1924): 38–39.

48 LENGYEL Menyhért, „Barátaink”, *Színházi Élet* 32 (1924): 1.

A transznacionális színházi hálózatokat – melyek persze elsődlegesen profittermelő célt szolgáltak – Magyarország Trianon utáni nemzetközi elszigeteltségének oldásához is hasznos eszközként interpretálta:

Nincs a világnak jobban megnyomorított, szerencsétlenebb nemzete most a magyarnál. Nem voltak barátaink – és semmi eszközünk nem volt ahhoz, hogy barátokat keressünk. (...) és az, hogy Magyarország irodalomban, művészetben, színházakban magasan első helyen értékelt ország, hogy e téren többet emlegetik, mint az összes szomszéd államokat együttevve, hogy a színházi élet közép európai centrumát kezdik Budapestben látni – az nem kis részben a barátaink hangos propagandájának eredménye, – mely jelentékenyebb és többet tesz, mint az összes hivatalos úton valaha elérhető eredmények. Tudják-e mindezt azok a bölcsek, akik magasabb helyeken a dolgainkat intézik? Aligha, különben talán volna valamilyen jele. Különben most már magyar külföldi követségeinken is talán észrevennék néha, ha valamelyik magyar siker a magyar ügynek ezt a hatalmas hirdetését csinálja.⁴⁹

Lengyel egyszerre kérte számon a hivatalos Magyarországon a két színházi kultúra között közvetítő amerikai producerek és az exportképes pesti színpadi szerzők komolyabb elismerését. Bár a korabeli politikai és gazdasági elit nem viszonyult ellenségesen a Fővárosi Operettszínházhoz, premierjeit látogatták, de az üzleti alapú magánszínházat a két háború között nem tekintették az államközi kulturális diplomácia részének.

49 Uo. 2.

A francia operett kínálat felé fordulás, Maurice Yvan újdonsága, a *Párizsi lány* nem bizonyult különösebben sikeresnek. A színház újabb, a századelő Monarchia hagyományát felélesztő darabot, Lehár *Drótostót*ját vette elő. Talán a Rátkai Márton számára kínálkozó szereplehetőség miatt tűnt ez jó ötletnek. A kiváló táncoskomikus nyilatkozatában újra a realista operett iránti állítólagos igény tért vissza:

... ezt a szerepet azért szeretem olyan nagyon, mert érző és emberi az alak, nincsen benne semmi a mai stupid operettekből, a színésznek nem kell fejtetőre állnia, szaltót csinálni, csak szívvel, emberien beszélni és a hatás elmaradhatatlan.⁵⁰

A közönség nem így vélekedett, mert a *Drótostót* bemutatója után egy hónappal már új premiért tartott a színház. Most először próbálkoztak kifejezetten helyi fogyasztásra szánt operett stílussal, mely távol állt eddig hirdetett imázsuktól. Farkas Imre *Nótás kapitánya* a Monarchia nosztalgiatár toposzait járatta csúcsra: „Az első felvonás egy huszárkaszárnyában, a második a bécsi Burgban, a harmadik egy szőlőskertben. A jó öreg király idejében”⁵¹ játszódtott. A rendező érvelésében egyszerre az eddig hanyagolt helyi hagyomány tűnt kíváncsnak.

Farkas Imre nem tartozik a világhírű magyar operett szerzők közé, ő teljesen a miénk. A Farkas operettek alakjai nem nemzetközi operettfigurák, ezeket nem lehet fordítani, átültetni, ezek a magyar élet vidám és szomorú virágai.⁵²

50 N. N., „Rátkai Márton nyilatkozik Pfefferkorn Farkasról”, *Színházi Élet* 38 (1924): 42.

51 FARKAS Imre, „Nótás kapitány”, *Színházi Élet* 52 (1924): 247.

52 N. N., „Megszületett a magyar operett”, *Színházi Élet* 41 (1924): 12.

A pesti közönség mindig kedvelte ezt a nosztalgia stílust. A szeptembertől január végéig tartó sikersorozatot hozó, premodern elveit büszkén hirdető operett revíziós utalásai miatt az 1945 utáni évtizedekben nem került színpadra. Zenéje is távol állt a modern hatásoktól. Az elhíresült *Átmegyek a Királyhágón* című szám⁵³ a nóták stílusát idézte. A külföldellenesség, a patriarchális életfilozófia, a konzervatív nőkép furcsán hathatott a modern törekvéseit hangoztató színház színpadán:

Kapitány: Nekem nem kell a kis német báróság, mert én régi magyar nemes ember vagyok. És nekem senki se nézze az izmaimat, meg a mellkasomat, ha a szívemre nem volt kíváncsi! Én az asszonyomnak ura akarok lenni, parancsolni akarok neki, az én portámra akarom vinni, a kenyerét én akarom neki adni. És az én gyerekem az enyém és nem az államé!⁵⁴

A repertoárépítés bizonytalanságát, vagy épp végletes változatosságra törekvést jelzett, hogy a kifejezetten helyi klisékre épített operett után a színház egy külföldi közreműködéssel színre állított kozmopolita revüt hirdetett meg. E döntés feltehetőleg összefüggött azzal, hogy Blumenthal 1924. november 22-én Pestre érkezett. Pár napon belül döntöttek a revü színre állításáról, 25-én pedig hírt adott a sajtó arról, hogy az amerikai bérlő Szabolcs Ernő főrendezőt, a Fővárosi Operettszínház helyettes igazgatójává nevezte ki. Szabolcs támogatta a feltehetőleg Blumenthal által közvetített revü tervét: „A Mi egész esztendei programunk egyetlen egy bemutatóra szorítkozik, az pedig az

53 „Átmegyek a Királyhágón, Elhozom a huszárcsákóm, Én teremtőm fogadom, hogy, Megtalálom, megkeresem, Az én kedves huszárcsákóm” *Színházi Élet* 52 (1924): 299.

54 FARKAS Imre, „Nótás kapitány”, *Színházi Élet* 52 (1924): 291–292.

amerikai revü.”⁵⁵ A műfaj nagy befektetést igényelt, ugyanakkor hosszú előadássorozattal biztatott. Ahogy az alábbi tudósításból kitűnik, nem épült egyetlen történetre (librettóra), olyan zene- és táncszámok határozták meg, melyek a fénykorát élő Broadwayről érkeztek.

megérkezett Budapestre Jack Haskell, amerikai rendező, aki 16 amerikai táncosnővel együtt magával hozta egy amerikai revü énekszámait, zeneanyagát és szcenáriumát. A színház vezetősége a tegnapi késő esti órákban úgy határozott, hogy az *Ezeregyéjszaka*nak bemutatóját egyelőre elhalasztják és helyette az amerikai revüt mutatja be. A revü kétharmad része tánc, zene- és énekszámokból áll, csak egy harmadrésze szöveg, melyet a színház magyar írókkal fog a legsürgősebben megíratni.⁵⁶

A revüben szerepelt a Broadway korabeli zeneszerző sztárjainak – Sigmund Rombergnek, George Gershwinnek, Jerome Kernnek és Vincent Youmansnak – egy-egy száma. A színház stiláris és kulturális irányváltásait lelkesen követő sajtóstratégiát látva nem meglepő, hogy a *Színházi Élet*ben az operettet a revüvel szembeállító cikkek sora jelent meg, és a kíváncsú modernség címkéjét most rendre a revü nyerte el. Lengyel Menyhért szerint: „Az operett-műfaj terén már fordulatnak kellett jönni, éppen ezért természetes, hogy a szóban forgó revünek a létjogosultsága vitán felül áll.”⁵⁷ Érvelésében felmerült a kozmopolita központokhoz való hasonulás szükségessége: „Megjegyzem, hogy nemcsak Amerikában, de már Berlinben is mindenütt revükkel szóra-

55 N. N., „Mit hoznak a színházak újév után?” *Színházi Élet* 52 (1924): 30.

56 N. N., „A Fővárosi Operett Színház legközelebbi újdonsága egy amerikai revü lesz”, *Magyarország* 1924. nov. 25. 14.

57 N. N., „Mindenki nagy sikert jósol az amerikai revünek”, *Színházi Élet* 2 (1925): 24.

koztatják a közönséget, amiket – a jelek szerint – osztatlan örömmel fogadnak.”⁵⁸ A többi nyilatkozó is lecserélte volna az operettet revüre, a librettót csinos lányokra:

Pásztor Árpád: A nálunk ismert operett, ebben a formájában, egyszerűen meghalt! A revünek tehát Budapesten is óriási jövőt jósolhatok. A közönségnek vidámság, trükk, szín, elevenség, lánc- és akrobata- mutatványok kellenek, amiket egy ilyen revü keretében meg is kaphat. Kurucz János: Amerikában szeretik a revüt, mely tele van tetszetős jelenetekkel és az a kitűnő tulajdonsága van, hogy a közönségnek nem kell a cselekményen gondolkodni. A revüben a kórusnak jut a legfőbb szerep. Érdekes, hogy Amerikában a közönség ötven százaléka a girl-ök kedvéért nézi meg az előadásokat. Ezeket a girl-öket több százezer legszebb nő közül válogatják ki. Legfeljebb 18-21 évesek és nemcsak szépek, de pompásan énekelnek, kitűnően táncolnak és amellet mind-egyiknek van valami speciális képzettsége is.⁵⁹

A revüt rendező, a Broadwayről érkező Jack Haskell bemutató cikk célja a kultúrák közelítése, az amerikai zenés színházi filozófia bemutatása és a próbák során felmerülő nehézségek okainak megértetése volt:

Angol szívóssággal és amerikai lendülettel kezdett hozzá Mr. Haskell a próbákhoz. Ezt a lendületet azonban az első pillanatokban megakasztották a magyar színházi viszonyok, amelyek a miszter előtt teljesen ismeretlenek voltak. Ő nem tudta, hogy itt a színház

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo.

nem tisztára üzlet, hogy itt a színészt a „nemzet napszámosának” hívják, hogy itt egy-egy társulat egy-egy család, melyet szeretet és szerelem, barátság és pletyka, testvériség és ellenségeskedés, de mindezek felett a színházért való lelkes rajongás tart össze. Sehogy sem tudta megérteni, hogy itt a színészeknek éves szerződésük van. New Yorkban – mondta – ha egy főszereplő elkéssik a próbáról vagy renitenskedik, kifizetik egy hétre és elküldik s „vesznek” helyette egy másik főszereplőt.⁶⁰

Szász Zoltán folytatta a befogadók revüire nevelését, az amerikai műfajváltozat sajátosságainak bemutatásával:

Budapesten eddig még csak itt-ott láttunk revüszerű színpadi produkciókat. S amit láttunk, inkább a párizsi minta után készült. Most ellenben a Párizson túl lévő revükultúrájú világnak, Amerikának revü stílusából kapunk kóstolót. ...Igaz, nem tiszta tánc, vagy pláne színészi produkció, amit ezek a Haskell-girlök nyújtanak. A torna, az akrobatizmus is belevegyül művészetükbe. Aminthogy úgy látom, ez az egész revü is temérdek ilyen a sport és testgyakorlat teréről átvett fogással és hatással dolgozik.⁶¹

A hangosfilmek megjelenése után a fent jellemzett, geometrikus szervezettséggel ható *chorus line*-stílus ismert és elfogadott lett Budapesten, de 1925-ben még promotálni és értelmezni kellett. A modern táncformációkat betanító Haskell arrogáns viselkedését a próbákön Szász kulturális különbségekkel igyekezett mentetgetni:

⁶⁰ SZABOLCS Ernő, „Mr Haskell”, *Színházi Élet* 3 (1925): 12.

⁶¹ SZÁSZ Zoltán, „Amerikai stílus, angol görölök”, *Színházi Élet* 4 (1925): 10–11.

A könnyed, hanyag, kissé bohémes szellemű európai színpadhoz viszonyítva, ez a Haskell revü kaszárnyszellemű, valami katonás ridegséget képvisel. Nem rossz értelemben vett militarizmust. Hanem azt, ami becses és tiszteletreméltó a katonaságban: sok ember-fegyelmezett együttműködésének művészetét. ... Szinte lehetetlen tömegeket szabályos, olykor szükségszerűen gépies együttműködésre idomítani az erős szavak alkalmazása, sőt egy-egy jótékony lódítás megkockáztatása nélkül. ... Érthető tehát, ha a rendező, aki nemcsak a siker, dicsőség, de az esetleges balsiker ódiumát is viseli, különös hévvel s nem a leggyöngédebb módszerekkel sarkallja csoportjának tagjait.⁶²

Az európai tradíciókról való lemondás az amerikai művészet előnyeként jelent meg, a zenés színpadi szórakoztatásban megfordulni látszott a korábbi Európa-Amerika kulturális hatásirány:

Úgy látszik, ebben a revüben is sok olyant fogunk látni, ami európai rendezőknek talán éppen azért nem jutott eszébe, mert respektálni akarták a színpadi hatás elfogadott törvényeit, mert tisztelték az európai esztétikát. Haskell-t nem kötik ezek a korlátok, merész, új, ahogy egy amerikaihoz illik. S ezért lesz valószínűleg nagy sikere.⁶³

Szintén a Broadwayről kölcsönzött szempont volt a befektetett pénz és a produkció értékének közvetlen összekötése. A „Sokba került – de megéri!” című cikk arról tájékoztatta a pénzromlástól szegényedő pesti olvasót, hogy:

⁶² Uo.

⁶³ Uo. 11

A *Halló, Amerika!* előkészítése kerek három és fél milliárdjába került a Fővárosi Operettszínháznak, illetve Ben Blumenthalnak. De minden pénzt érdemes volt áldozni a *Halló Ameriká!*-ért. A legjobb befektetésnek bizonyult a revü. Meghozza a kamatait. Jack Haskell háromszáz millió koronát kapott a revü előkészítéséért, szóval annyit, mennyiből eddig egy darabot állítottak elő.⁶⁴

A színház menedzsmentje azt remélte, hogy a látványos *showra* a pesti közönség is az amerikai nézőhöz hasonló lelkesedéssel reagál majd:

a színház igen nagy optimizmussal néz a jövő elé, vagy, hogy a darabban nyújtott produkciók nagyszerűsége egész Budapestet föl fogja rázni súlyos letargiájából. Amiben igaza is lehet. Mert a *Nótás kapitányra* volt közönség bőven még a századik előadás után is, hogyne lenne hát a *Halló Ameriká!*-ra.⁶⁵

Ha így történt volna, akkor a színház nem került volna olyan nehéz helyzetbe 1925 májusát követően, mikor a *Halló Ameriká!*-t – a nézőszám csökkenése miatt – le kellett venni a műsorról. Zömében külföldi vendégprodukciók sora után egy a rövid életű saját bemutató, az *Orlow* a korábban bevált bécsi operett iskolához tért vissza. Bár újdonság volt, de nem aratott sikert, ahogy az USA-ban 1921-ben elhunyt Jacobi Viktor számaiból összeállított *Miami* sem. A premiert követő második héten már vendégjáték volt műsoron, egészen az új Oscar Straus operett, a *Terezina* premierjéig. A *Madame Pompadour* dramaturgiai receptjét követő operett főszerepét megint Fedák játszotta. De a Star

64 N. N., „Sokba került – de megéri!”, *Színházi Élet* 7 (1925): 12

65 Uo.

Vehicle most kevésbé működött. Fedák méltatása a *Nyugat*ban eléggé rezignált, a recenzens életkorára és hiányos énektudására is utalt:

Madame Sans Géne-szerű címszerepét látható kedvvel és becsú vággal alakítja. Igaz, hogy egy kis művészi verejtékezéssel is, kivált, ha éneklésre kerül a sor. Az ember néha furcsálkodva döbben rá, hogy ez az egyébként igazán nagyszerű képességekkel megáldott asszony két évtizeden át az operettnek, ennek a mégis csak zenés műfajnak, legerősebb oszlopa lehetett nálunk.⁶⁶

Rákosi Jenő, az operettet Pesten meghonosító Népszínház első igazgatója, egész közírói tekintélyével támogatta Fedákot és alakítását, megkísérelte leírni töretlen sikerének összetevőit:

Fedák Sári primadonnai nagysága három oszlopon nyugszik megrendíthetetlenül: Eredeti egyéniségén, mely megkülönbözteti mindenkitől, aki volt, és aki van: széles, nagyskalájú színészi tehetségén, amely minden anyagot formába tud önteni és végül, hogy mind e tulajdonságai mellett teljesen modern és neki a szerepe, ha elkészült vele, már nem játék, nem munka, hanem élet, a teljes őszinteség, és jóhiszeműség.⁶⁷

A magyarországi repertoárban azóta sem népszerű *Terezina* azonban nem volt képes újraindítani a színház sikersorozatát. Ha ez megtörténik, talán nem szüntette volna be Blumenthal olyan gyorsan pesti ze-

66 LÁNYI Viktor, „Terezina. Bemutató a Fővárosi Operettszínházban”, *Nyugat* I. (1926): 185–186.

67 RÁKOSI Jenő, „Terezina”, *Színházi Élet* 2 (1926): 4.

nés színházi érdekeltségének finanszírozását. Aktív bérlői korszakának végét a *Gésák* című angol operett repríze, majd külföldi társulatok vendégjátékai után egy új magyar revü – *Nézz meg az ember* – balul elsült műfajteremtő kísérlete jelentette. Belterjes tudósítás jelent meg arról, hogy Heltai Jenő, Harsányi Zsolt, Szenes Béla, Szép Ernő, Stella Adorján, Tarján Vilmos, Szabolcs Ernő miként próbálták újragondolni a revüt. Ezúttal – feltehetőleg anyagi okok miatt – hiányzott az amerikai részvétel, miáltal bizonyos fokig a műfaj színpadi megvalósításához elengedhetetlen profizmus is. Pesten láthatólag írók igyekeztek feltalálni a revüt:

Egységes mese kell! — állapította meg Jób Dániel. Megindult a hajsa a mese után. . (...) Csakhamar aztán egyhangú szavazással Harsányi Zsoltnak egyik témáját fogadták el. Harsányi röviden előadta, hogy egy vidéki ripacsdirektor a hőse a mesének, aki kisdud társulatával Pestre rándul részben szerencsét próbálni, részben pedig egy olyan attrakciót találni, amelyikkel még az ő rosszul menő színházi évadját is szanálhatná.⁶⁸

A téma tehát nem nélkülözte az önreflexiót. Az artistaszámokon és két nagy slágeren kívül még négy-öt kis slágert is tervbe vettek a Biller Irén, Gaál Franciska, Rátkay Márton főszereplésével készülő produkcióban, melyhez a Víg és az Operettszínház szabad személyzete mellé két tucat immár nem angol görült is szerződtettek. A gárdát 7 író, 12 komponista, 10 neves színész és színésznő, 100 tagú kórus alkotta, de terveztek 6 világvárosi attrakciót is. A zeneszerzők ezúttal mind helyiek

68 N. N., „Hogyan dolgozik a Fővárosi Operettszínház szerkesztő-bizottsága”, *Színházi Élet* 7 (1926): 16.

voltak. Az előkészítetlen produkció bukása után még felvetődött Kálmán új operettjének, a *Cirkuszhercegnő*nek az esetleges színrevitele. De ezzel kapcsolatban már a mindig optimista Intim Pista is bizonytalan volt: „a direktió, még nem határozott a színház sorsa felől ...Tán csak nem zárják be a szezon vége előtt Budapest egyik legszebb színházát?”⁶⁹ Kálmán Imrén nem múlt a Blumenthal bérlet megmentése:

A Marica grófnőt annakidején azért engedtem át a Király Színháznak, mert az a veszély fenyegetett, hogy a magyar művészetnek ez a standard operettszínpadja megszűnik és mozi lesz belőle. (...) a Király Színház megmaradt a régi, dicső hagyományai mellett és nagy öröömre szolgál, hogy az idén kizárólag magyar szerzők műveivel haladt sikerről-sikerre. Most még nehezebb feladat előtt állok: a Fővárosi Operettszínházat szeretném megtartani mostani rezsimjében és minden tőlem telhető eszközzel, szeretnék közreműködni azon, hogy a színház művészei, zenekara és technikai személyzete a mai válságos helyzetben el ne veszítsék kenyerüket.⁷⁰

A *Cirkuszhercegnő*t végül a Király Színház mutatta be, a Fővárosi Operettszínházban Blumenthal megbízottja, Bedő Mór jogászi irányításával mindenkinek felmondtak, új bemutatót saját üzemből többé nem finanszíroztak. A sajtó felrótta Blumenthalnak, hogy számára az operettszínház pusztán pénztermelő vállalkozás volt, s amint kiderült, hogy amerikai mércével nem eléggé jövedelmező, rögtön lemondott róla.

69 N. N., „Intim Pista”, *Színházi Élet* 15 (1926): 20.

70 RUTTKAY György, „Érdekes intervju Kálmán Imrével”, *Színházi Élet* 16 (1926): 11.

A színháznak ethikai szempontjai és ethikai céljai is vannak; vagy legalább is kell, hogy legyenek. Minden ténykedését nem irányíthatja üzleti számítás: vezetése nem lehet egyedül a Tartozik és Követel rubrikáinak bilincseibe beleszorítva.⁷¹

Talán nem véletlen, hogy épp ebben az időszakban jelentek meg a *Színházi Élet*ben is az amerikai színházi és filmes működéssel kapcsolatos kritikát megfogalmazó cikkek:

Nagyon nehéz sora van Amerikában a magyar művésznek és nehez általában valamennyi művésznek, amint a nagyvárosokból kiteszi a lábát. (...) Nagyon gondolja meg minden színész, mielőtt elhatározza az amerikai utat!⁷² Ez Hollywood! 40 000 ember vár munkára, s 10 000 részére van munkaalkalom.⁷³

Már egy következő tanulmány témáját előlegezi az amerikai zenés színházi termékek és tematika növekvő jelenléte a Fővárosi Operettszínház Blumenthal korszakát követően. Miután az amerikai producert, ahogy maga fogalmaz a „súlyos világviszonyok hazakényszerítik”, a színház bérletét jogilag megkérdőjelezhető módon albérletbe adták Faludi Sándornak. Már az ő vezetése alatt került színre a Fővárosi Operettszínházban 1927 végén Dunning és Abbott *Broadway* című New Yorki története. Ez nem volt ugyan operett, de az 54-szer játszott produkció szüzséje, betétszámai az amerikai színházi szórakoztatóipar központjának addigra már az egész világon ismerős és vonzó mítoszát idézték

71 N. N., „Ben Blumenthal leépítési tervét nem szabad és nem lehet megvalósítani”, *8 Órai Újság* 1925. jún. 26. 7.

72 NAGY Jenő „Az ígéret földje – ahol mindent csak ígérnek”, *Színházi Élet* 20 (1926): 52.

73 N. N., „Ez Hollywood!”, *Színházi Élet* 32 (1926): 2.

meg. 1928-ban került a Fővárosi Operettszínház színpadára Anna Nichols darabja, az *Ábris Rózsája*, egy amerikai, zsidó témájú szerelmi történet. A rivális Király Színházban még markánsabb volt ez az amerikai témák és darabok felé fordulás. 1927-ben mutatták be a *Mersz-e Maryt* (*Mercenary Mary*), amit ugyan angol operettként aposztrofál az adattár, de szerzői amerikaiak voltak, és a musicalt 1925-ben a New Yorki Longacre Theatreban mutatták be. Pesten az 1927-1928-as szezonban a *Mersz-e Mary* volt a legsikeresebb produkció, 110 előadást ért meg. Ez azt jelzi, a közönség is egyre jobban ráhangolódott az akrobatikus táncokkal jellemezhető stílusra. Az amerikai operettek, musicalek előretörése a Királyban 1928-ban már ízlésfordulatot jelzett. Először a Hans Bartsch vezetése alatt álló német operett-társulat vendégszereplésén játszották, részben vagy egészében Vincent Youmans musicaljét, a *No, no Nanett*-et németül, Palásthy Irén fellépésével. Márciusban a színház bemutatta az egyik nagy Broadway-sikert, a *Rose Marie*-t, melynek lekötését a Fővárosi Operettszínház is tervezte. Szövegírói Harrach és Hammerstein, zeneszerzői Friml és Herbert voltak. Broadway bemutatója 557 előadást meg, a Király Színházban 56-szor ment. Még ugyanebben az évben színre került a *Puszipajtás* (*The Girl Friend*), a neves szerzőpáros, Rogers és Hart operettje. 1929-ben Ray Henderson *Diákszerelme*je Gaál Franciska és Biller Irén feltűnő sikerét hozva. 1931-ben a Király Színház műsorára tűzte az *Amerikai lányok* (*The Poor Nut*) című operettet. (librettó: I. C. Nugent és Eliot Nugent, zene: Cowan, C.I. May és Gumble.) S akkor a magyar szerzők Blumenthal korszak után színre kerülő USA tematikájú zenés színházi produkcióit még nem is említettük. A Király Színházban 1927-ben mutatták be az amerikai magyar emigráns közegben játszódó *Aranyhattyút*, melynek zenéjét Vincze Zsigmond szerezte, librettóját pedig az aktuális közhangulatra mindig jól ráérző Szilágyi László írta. Ugyanabban

az évben került színre Kálmán Imre máig élvezetes *Chicagói hercegnője*. 1931 mutatták be a kevésbé maradandó, de szintén az amerikai tematika iránti közönségérdeklődést jelző *Hajrá Hollywoodot*, melynek szövegét Temay István és Ménessy Tibor írta, zenéjét Garay Imre komponálta. Az amerikai bérlő távozása után bekövetkező pesti amerikai zenés színházi import dömping okai további vizsgálatot igényelnek.

Konklúzió

A Blumenthal bérlet idején a Fővárosi Operettszínház repertoárjából nem volt kiolvasható egy helyi operett verzió kifejlesztésére irányuló törekvés. Nem volt olyan magyar operett, mely innen került volna külföldi színpadokra. Eközben a Király Színházban a vizsgált időszakban bemutatott *Alexandra*, Martos Ferenc és Szirmai Albert operettje, *Princess Charming* címmel kétszázas szériát ért el a londoni Palace színházban.

A Fővárosi Operettszínház ugyanakkor a modernitás bizonyos elemeinek közvetítője volt nemzetközi kapcsolatrendszere, modern színpadtechnikája és adminisztrációja révén. Minden levelet több másolatban írtak és őriztek meg, ennek köszönhetően van információnk egy két háború közti pesti magánszínház napi működéséről. Ugyanakkor a modernizmusnak, a kísérleti művészi nyelvek és elvek hatásának, az immár a tömegkultúra műfajokban is megjelenő, társadalmi kérdésekre irányuló figyelemnek nem volt nyoma a repertoárpolitikában. A zeneszórakoztatást nem kívánták a korban haladónak érzett üzenetek, témák fórumává tenni, miközben ez a kulturális gyakorlat a Broadway musicalek esetében egyre általánosabb lett.

FÜGGELÉK

TÁBLÁZAT 1

A Fővárosi Operettszínházban leköötött operettek forráskultúra szerinti megoszlása
az ősbemutató dátumával/helyével

Év	leköötött magyar	leköötött német	leköötött francia	leköötött USA
1921	<i>Mézeskalács</i> Szirmai/Emőd <i>Nippon Bár</i> (Olívia hercegnő) Buttkay/Földes	<i>Die spanische Nachtigall</i> Fall Berlin 1920 <i>Die Tanzgräfin</i> Stolcz Berlin 1921		
1922	<i>Gelbe Jacke</i> Lehár/Leon Bécs 1923 <i>Alexandra</i> Martos/Szirmai	<i>Pompadour</i> Fall/Schanzer/ Welisch Berlin 1922 <i>Katja die Tänzerin</i> (Marinka a táncosnő) Gilbert / Jacobson/ Österreicher Bécs 1922	<i>Ta bouche (Csere bere)</i> Yvan / Mirande/ Willemetz Párizs 1922 <i>Cibulette</i> Hahn/de Flers/ de Croisset Párizs 1923 <i>La chant</i> Yvan/ Mirande	
1923	<i>Libellentanz</i> (Három grácia) Lehár/Willner 1923 <i>Rablóromantika</i> Heltai/Martos/ Jeszenszky	<i>Der süße Kavalier</i> Fall/Schanzer/ Welisch 1923		<i>Sally</i> Kern/Bolton USA 1920 <i>Miami</i> Jacobi <i>New-York szépe</i> Morton/Kerker Magyar Színház 1900

Év	lekötött magyar	lekötött német	lekötött francia	lekötött USA
1924	<i>Clo-Clo (Apukám)</i> Lehár/Jenbach 1924 Bécs <i>Hajtvadászat</i> Huszka/Martos <i>Drótostót</i> Lehár/Léon Bécs 1902 <i>Nótás kapitány</i> Farkas Imre <i>Aranykalitka</i> Földes/Harsányi/Vincze Szenes Béla revü	<i>Der arme Jonathan</i> Millöcker/Genée/Zell Bécs 1890 <i>Der Orlow</i> Granichstaedten/ Marischka 1925 Bécs <i>Riquette</i> Straus/ Schanzer/ Welisch 1925 <i>Terezina</i> Straus/Schanzer/ Welisch Berlin 1925	<i>Gosse de Riche</i> (Párizsi lány) Yvan/Bousquet/Falk 1924 <i>Bob et moi</i> Cuviller/Barde/ Meyrargue 1924 Párizs	
1925	<i>A Cirkuszhercegnő</i> Kálmán/Grünwald/ Brammer Bécs 1926	Jean Gilbert két operett, opció	<i>Bouche à bouche,</i> Maurice/ Barde Párizs 1925	<i>The student princ of Heidelberg.</i> Romberg/ Donnelly/ Meyer-Förster New York 1924
1926			<i>Passionnément!</i> Messenger/ Hennequin/ Willemetz 1926 Párizs <i>Bon garçon,</i> Yvain/ André/ Barde Párizs 1926	<i>Gésák</i> Jones/Hall 1896

TÁBLÁZAT 2
A Fővárosi Operettszínházban bemutatott operettek forráskultúra szerinti megoszlása

Év	bemutatott magyar	bemutatott német	bemutatott francia	bemutatott USA
1922	<i>Olivia hercegnő</i> Buttykay/Földes 12. 23.			
1923	<i>A három grácia</i> Lehár 6. 6.	<i>Marinka a táncosnő</i> Gilbert 2. 24. <i>Pompadour</i> Fall 12. 28.		
1924	<i>Apukám</i> Lehár/Jenbach 4. 15. <i>Drótostót</i> Lehár/Léon 9. 19. <i>Nótás kapitány</i> Farkas Imre 10. 10.	<i>Szegény Jonathán</i> Millöcker/Genée/ Zell 5. 31.	<i>Párizsi lány</i> Maurice Yvan/ Bousquet/Falk 8. 24.	
1925	<i>Miami</i> Jacobi/Bródy/ Vajda/Vincze 11. 27.	<i>Der Orlow</i> Granichstaedten/ Marischka 12. 23. <i>Terezina</i> Straus/Schanzer/ Welisch 12. 30.		<i>Halló, Amerika</i> 1. 30.
1926	<i>Nézze meg az ember</i> Harsányi 3. 3.			<i>Gésák</i> Jones/Hall 11. 2.

TÁBLÁZAT 3
A Király Színház bemutatóinak forráskultúra szerint megoszlása

Év	bemutatott magyar	bemutatott német
1922	<i>Offenbach</i> Faragó/Nádor 9. 20. <i>A Bajadér</i> Kálmán/Brammer/Grünwald 11. 10.	
1923	<i>Sárga kabát</i> Lehár/Léon 5. 5. <i>Elssler Fanny</i> Faragó/Nádor 9. 20. <i>Mézeskalács</i> Ernőd/Szirmai 12. 15.	
1924	<i>Árvácska</i> Bús Fekete/Kulinyi/Zerkovitz 9. 13. <i>Marica grófnő</i> Kálmán/Brammer/ Grünwald 10. 18.	<i>Huncut a lány</i> Stolz/ Grünwald/Stein 4. 19. <i>Három a kislány</i> Reichert/Schubert/Berte 8. 23.
1925	<i>A császárnő apródja</i> Buttykay /Faragó/Harmath 3. 24. <i>Szibill</i> Jacobi/Martos/Bródy 4. 11.	

Év	bemutatott magyar	bemutatott német
1925	<i>Régi jó Budapest</i> Szilagyi/Radó 5. 20. <i>Annabál</i> Martos/Kulinyi/ Volkmann/Vincze 9. 30. <i>Alexandra</i> Martos/Szirmai 11. 25.	
1926	<i>Királyné rózsája</i> Farkas Imre 11.12. <i>Kitty és Kató</i> Martos/Rényi 4. 30. <i>Pillangó főhadnagy</i> Martos/Harmath/Komjáthy 5. 22. <i>A pesti lány</i> Lakatos/Stella/Harmath 6. 5. <i>A Cirkuszhercegnő</i> Kálmán/Brammer/Grünwald 9. 24. <i>Chopin</i> Faragó/Bertha 12. 4.	

TÁBLÁZAT 4
Párhuzamos bemutatók bekerülési költségei

Fővárosi Operettszínház bemutató dátuma	bemutató költsége (Korona)	Vígszínház bemutató címe, dátuma	bemutató költsége (Korona)
Fall <i>Pompadour</i> 1923. 11.28.	368 973 250		
		Szomory Szabóky Zsigmond Rafael 1924. 1. 12.	70 622 408
		Boudet <i>A leláncolt ember</i> 1924. 1. 29.	39 719 103
		Capek <i>R.U.R.</i> 1924. 2. 16.	97 714 657
		Goldoni <i>A fogadósne d.n.</i>	13 176 819
		Shaw Nagy Katalin 1924. 3. 14.	96 920 921
Lehár <i>Clo-Clo Apukám!</i> 1924. 4. 15.	214 917 407	Lengyel Antónia 1924. 4. 12.	157 844 782
Millöcker Szegény Jonathán 1924. 5. 31.	618 182 303		
Yvain <i>A párizsi lány</i> 1924. 8. 24.	192 660 719		
Lehár <i>A drótostót</i> 1924. 9. 19.	111 364 520	Csehov <i>Cseresznyés kert.</i> 1924. 9.13.	137 499 739
		Wilde <i>Bunbury</i>	18 550 500
Farkas <i>A nótás kapitány</i> 1924. 10. 10.	615 063 815	Verneuil <i>Imádom!</i> 1924. 10. 11.	76 029 440
		Móricz <i>A vadkan</i> 1924. 10. 22.	189 650.037
		Molnár <i>Az üveg cipő</i> 1924. 11.15.	126 007 648
		Bernstein <i>A tükörfolyosó.</i> 1924. 12. 20.	64 944 229
<i>Halló, Amerika!</i> I. 1925. 1. 30.	2 471 109 817	Vajda <i>Délibáb</i> 1925. 1. 10.	87 306 770
		Géraldy <i>Ezüstlakodalom</i> 1925. 1. 24.	126 817 93
<i>Halló, Amerika!</i> II.	67 428 717	Dümo Nyu. 1925. 2.14.	139 378 567

MUSZATICS PÉTER

Human touch

A K. u. K. operetthagyomány és Hollywood

A mozik elterjedése előtt az Osztrák-Magyar Monarchiában is az operett volt a messze legnagyobb hatású színpadi műfaj. A bonvivánok, primadonnák, a szubrettek és a táncoskomikusok majdnem olyan népszerűek voltak, mint később a filmsztárok. Százezreknek kínáltak társadalmi igazodási pontokat, szerepmintákat, viselkedéssémákat. A bécsi világszínház, a Singspiel és a népszínmű hagyományaiból megszületett bécsi és budapesti operettekben volt valami nagyon aktuális, erotikus, politikus, bizsergetően kétértelmű. Cselekményük és zenéjük a szórakoztatás mellett fontos szerepet játszott a közvélemény formálásában; ezt a mindenre figyelő bécsi cenzúrahivatal is tudta. A *cigánybáró* például, többek között, a magyaros téma és zene hangsúlyos megjelenítését is szolgálta. A legtöbb operett cseh, lengyel, osztrák és magyar zenei elemeket tartalmazott: a polka, a mazurka, a keringő és a csárdás jól ismert és kedvelt alapelemekké váltak. Az idézetek persze egyszerűsítettek, sematizáltak – de bárki számára könnyen érthető módon fejezték ki tartalmukat. A jobb operettek ideig-óráig közösséget kovácsoltak a közönségből, amelyik a színházban elfogadta a társadalmi játékszabályokat és rövid időre félretette a politikai és nemzetiségi vitákat.

Mindez azoknak a művészeknek kedvezett, akik képesek voltak *egy közös nyelv megalkotására*: képesek voltak úgy alkotni, hogy a darab ne csak a bécsi, hanem a budapesti, prágai, lemergi, innsbrucki, krakkói, fiúmei közönség számára is érthető és élvezhető legyen. A színházban egymás mellett ültek csehek, magyarok, horvátok, románok és lengyelek, akik egyúttal a hierarchikusan tagolt társadalom számos rétegéhez tartoztak a kispolgártól az arisztokratáig. E heterogén közönség megszólítása igazi bűvészműtárvány volt: senki sem kényszerítette őket, önként jöttek, mert szerették a zenés darabokat. Megérintette őket a történet és a zene. Úgy kellett mesélni, hogy a történet bárki számára érthető és élvezhető legyen. És a nézők nyíltszíni tapssal jelezték őszinte tetszésüket, mert a közönség sosem téved. Óhatatlanul leegyszerűsítéssel, alapkarakterek szerepeltetésével, klisék tucatjainak alkalmazásával működött mindez – de működött.¹

A bécsi-budapesti színházi és zenei hagyomány amerikai művészek generációira hatott. Filmek és musicalek tucatjai készültek közép-európai témák alapján. A Monarchiából származó első- vagy másodgenerációs rendezők, forgatókönyvírók, librettisták, dramaturgok és szövegírók az 1930-as évektől pedig döntő szerepet játszottak a musicalek és a hollywoodi filmműfajok kialakításában. Alapvető hatásuk volt az amerikai filmzenére is. Elég Max Steinerre, Rózsa Miklósról és Erich Wolfgang Korngoldra gondolnunk, máris halljuk az *Elfújta a szél*, a *Casablanca*, a *Ben Hur*, a *Robin Hood* dallamait. Steiner Bécsben, Rózsa Budapesten, Korngold Brünmben született – az utánuk következő zeneszerzők, akár kalandfilmről, akár westernről, akár történelmi drámáról volt szó, mind az általuk lerakott alapokra építkeztek. A hatás

¹ A tanulmányban több ponton idézek *Bécs, Budapest, Hollywood* című könyvemből (Budapest: Kossuth Kiadó, 2018).

néhol közvetett, néhol nagyon is közvetlen. A bőség zavarával küzdünk, amikor a zenés Broadway-darabok, filmváltozataik és más hollywoodi filmek közül kell néhány példát hoznunk – természetesen a teljesség minimális igénye nélkül. A következőkben, ha röviden és töredékesen is, a műfaj Hollywoodra gyakorolt hatásával foglalkozunk.

A német-osztrák (és 1945-ig a magyar) filmpiacon az *Operettenfilmek* az 1920-as évek végétől a 60-as évek elejéig az UFA, és később a nyugatnémet filmgyártás legnépszerűbb produkciói közé tartoztak. Számos osztrák és magyar témájú történetet dolgoztak át erősen hollywoodias, revüszerű operettfilmmé bécsi és budapesti zeneszerzők, írók, rendezők, színészek (például Ábrahám Pál, Ralph Benatzky, Richard Oswald, Hanns Schwarz, Székely János, Willi Forst, Mály Gerő, Röck Marika, Eggerth Márta, Ilona Massey) közreműködésével. Az *operetta film* Angliában is népszerű lett. Pályája elején Alfred Hitchcock is forgatott ilyet (*Waltzes from Vienna*, 1934), bár, mint később François Truffaut-nak bevallotta, viszolygott a cselekményt megakasztó daloktól. Bizonyos műfaji elemek a Michael Powell és a magyarországi születésű Emeric Pressburger alkotópáros műveiben, pl. *A piros cipellőkben* és *a Rosalindában* is megjelennek.

Az egyik legsikeresebb bécsi operettet, Lehár Ferenc *A víg özvegyét* többször is megfilmesítették, a legismertebb Erich von Stroheim, a legendás, bécsi születésű rendező 1925-ös némafilm-változata volt John Gilbert és Mae Murray főszereplésével. Ismert még Ernst Lubitsch 1934-es hangosfilm-változata Maurice Chevalier és Jeanette MacDonald főszereplésével. Az operett harmadik moziverziója, amely a szilágysomlyói születésű producer, Joe Pasternak vezetésével és Lana Turner főszereplésével készült 1952-ben, kevésbé lett népszerű. Pasternak számos operett és musical filmváltozatát felügyelte a Metro-Goldwyn-Mayernél, legnagyobb sikerét a Mario Lanza fősze-

replésével készült *A nagy Carusó*val aratta. 1954-ben egy legendás Broadway-klasszikust filmesített meg: *A diákherceget*. Zeneszerzője, Sigmund Romberg Nagykanizsán született.

A közhiedelemmel ellentétben George Cukor nem Magyarországon, hanem New Yorkban született. Harminc éve volt már sikeres rendező, amikor több mint ötven film után a *My Fair Lady* filmváltozatáért 1964-ben végre megkapta a legjobb rendezés Oscar-díját. A Londonban játszódó brit musical dalait egy bécsi-berlini zeneszerző, Frederick Loewe szerezte, a filmjogok egy titokzatos magyar producernél voltak, Gabriel Pascalnál, aki az eredeti Bernard Shaw-darab, a *Pygmalion* néhány elemét – így a befejezést is – megváltoztatta. Sztárja, Audrey Hepburn belga származású volt, kis, elegáns akcentussal, s mindezt Hollywood finanszírozta. Az aradi születésű Pascal az 1930-as évek közepén szerezte meg a *Pygmalion* jogait, melynek 1938-as moziváltozata, Leslie Howard főszereplésével, nagy sikert aratott. Pascal javaslatára, de általános elképedésre került a filmbe a „Lenn délen édes éjen édent remélsz” („The rain in Spain stays mainly in the plain”) angol nyelvtörő, és ő alkotta meg Kárpáthy Zoltán ruritániai alakját is, aki a film báljelenetében a finom hölgyé vált virágáruslány kínosan választékos, kissé idegenszerű beszédmodora mögött magyar származást sejt. Mi más?

Pascal ezzel játékosan és kétértelműen utalt mester-tanítvány kapcsolatra is Shaw-val. A legendásan morózus Bernard Shaw mindezeket a változtatásokat és kiegészítéseket elfogadta Pascaltól, sőt, állítólag zseninek nevezte őt. A *Pygmalion*-film világsikere után a *Time* magazin a magyar producert beválasztotta a világ legbefolyásosabb emberei közé. A musicalváltozatot Shaw halála után, 1950-ben rendelte meg Pascal Alan Jay Lerner librettistától és Loewe-től, de Pascal is halott volt már, amikor a musicalt *My Fair Lady* címen 1956-ban bemutatták.

Szinte felsorolni is lehetetlen a Molnár Ferenc-művekből készült filmeket, különböző mértékben átírt, adaptált darabokat és musicaleket. Hatott a pályakezdő Preston Sturgesre. A *hattyú* – az eredetihez meglepően hű – adaptációjával (a budapesti születésű Vidor Károly, azaz Charles Vidor rendezte, éppen 1956. április 18-án, Grace Kelly és Rainer monacói herceg esküvőjének napján mutatták be, ez volt a darab harmadik hollywoodi filmváltozata) fejezte be filmkarrierjét Grace Kelly, de a legnagyobb hatása a *Liliom*-nak lett. A Broadway-n a bécsi születésű Joseph Schildkraut és Eva Le Gallienne, egy későbbi, 1940-es változatban Burgess Meredith és Ingrid Bergman játszották a főszerepeket, Ficsúrt pedig a pályája elején álló Elia Kazan alakította. Orson Welles 1939-ben rádiójátékot, Michel Legrand 2011-ben balettet alkotott a mű alapján. Számtalanszor megfilmesítették, például Fritz Lang 1934-ben Charles Boyer főszereplésével. A *Liliom*, amit Molnár a pesti New York kávéházban három hét alatt írt, és a vígszínházi ősbemutatóján 1909-ben megbukott, máig a legsikeresebb magyar színdarab.

Molnár nem engedélyezte Giacomo Puccininek, hogy operát komponáljon a mű alapján – a visszautasítást állítólag így indokolta: „Azt akarom, hogy Molnár *Liliom*-ára emlékezzenek, ne Puccini *Liliom*-ára.” Lehár, Gershwin és sokan mások is megzenésítették volna a darabot, de Molnár hajthatatlan maradt. Sok évvel később, sokak meglepetésére, mégis hozzájárult, hogy elkészüljön a musicalváltozat. A *Carousel*, Richard Rodgers és Oscar Hammerstein II 1945-ben bemutatott műve Budapestről Maine-be helyezi a cselekményt. A *Liliom* Magyarországon és Ausztriában – Alfred Polgar kongeniális bécsi német fordításának is köszönhetően – a színpadok állandóan játszott darabja. Talán a világsiker is Polgarnak köszönhető: a cselekményt áthelyezte a bécsi Práterbe, prologust illesztett a műhöz, ami a Theater in der Josefstadtban 1913-ban óriási sikert aratott, a 20. század egyik meghatáro-

zó műve lett, de amerikai musicalváltozata Közép-Európában kevésbé vált ismertté. Az angol nyelvű országokban viszont a legtöbbet játszott zenés művek közé tartozik. Liliomból Billy Bigelow lett, dalait milliók dúdolják. 1999-ben a *Time* magazin szavazásán a *Carousel* a 20. század legjobb musicaljének választották.

A *Hello, Dolly*, Jerry Herman és Michael Stewart 1964-ben bemutatót musicalje John Oxenford 1834-es kevésbé sikeres londoni darabján, Johann Nestroy 1842-es rendkívül sikeres bécsi adaptációján és Thornton Wilder 1955-ös viszonylag sikeres New York-i átíratán alapul. Míg Nestroy mélyen bécsi népszínházi műve a helyzet- és jellemkomikumra helyezi a hangsúlyt, a közép-európai elődjére szinte egyáltalán nem hasonlító musicalban a gyakorlatias főhős és a charleston meg a swing dominál. A filmváltozat, Gene Kelly rendezésében és Barbra Streisand főszereplésével 1969-ben készült. Egy Tomáš Straüsslerként született brit drámaíró 1981-ben ismét adaptálta Nestroy darabját, mely szülőhazájában, Ausztriában klasszikusnak számít. A végeredmény nyersebb, élettelibb, pergőbb, mint a musicalváltozat. Igazi farce; helyzetkomikum, travesztia, kétértelműségek és félreértések teszik szórakoztatóvá és élvezhetővé a londoni publikum számára is a *Hello, Dollyt* – és teszik érthetővé, hiszen Nestroy bécsi nyelvét és fordulatait sokszor még a müncheniek is nehezen követik, nemhogy a berliniek. A sikerben szerepe lehetett annak is, hogy Straüssler úr Zlínben, azaz az egykori Monarchia területén született – az már csak a történelem furcsa játéka, hogy végül Sir Tom Stoppardként lett a brit dráma egyik legjelentősebb alakja.

A háború előtti Salzburgban játszódó *A muzsika hangja*, a Rodgers-Hammerstein páros álosztrák jódlizásai és dalai szinte minden korosztály számára ismerősek. A film végén elénekelt Edelweiss-dal sokak, főleg szentimentális amerikaiak számára szinte Ausztria titkos himnu-

sza. A forgatókönyv, amely egy igaz történet, Maria von Trapp könyve és egy 1956-os német-osztrák Heimatfilm alapján készült, erősen szirupos. Mégis, a film végén, amikor a salzburgi Felsenreitschulében újra és újra elhangzik az ominózus, megható dal refrénje, a „Havasi gyopár, légy áldás a hazámon” Christopher Plummer és Julie Andrews előadásában, megértjük, miért váltott ki Robert Wise filmje ilyen frenetikus hatást. A történelemnek kiszolgáltatott bátor és öntudatos átlagemberek apoteózisával van dolgunk, akik képesek arra, hogy maguk alakítsák a sorsukat – távol Közép-Európa igazi drámájától, a megalkuvások embertorzító mechanizmusától és a kudarc történetektől.

A muzsika hangja film mindenesetre végérvényesen elhelyezte Ausztriát és Salzburgot, a zenevárost az amerikai közönség tudatvilágában. A film megdöbbentő sikert aratott, sokáig – még az *Elfújta a szél* népszerűségét is túlszárnyalva – minden idők legnézettebb, legtöbb hasznot hozó filmjének számított.

Nem sorolom tovább. Hosszan lehetne folytatni a közép-európai témájú vagy eredetű musicaleknek és filmeknek a leltározását. Inkább feltenném a kérdést: mi volt az emigránsok titka? Miért lettek sikeresek Amerikában? Mit vittek magukkal Európából?

Az alaphang a Broadway-musicalokban és a hollywoodi filmekben általában optimista, hiszen a bevándorlók és leszármazottaik gyakorlatiasan, nyitottan tekintenek a világra. Elhagyták Európát, az egymásnak feszülő, megoldhatatlan ellentéteket, mindazt a ballasztot, amely évszázadok alatt ráakódott kontinensük és szülőhazájuk társadalmára. Boldogulni akarnak az új világban. Magukkal hozott történeteik eltérők, de jó amerikaiak akarnak lenni, gyorsan be akarnak illeszkedni a közösségbe. Alapvetően más itt minden, mint Ausztria-Magyarországon.

A filléres mozik padjain egymás mellett ült a lengyel és az argentin, a török és a kínai, az ír és a magyar bevándorló. Általában keményen

dolgoztak és munka után szórakozásra vágytak. Megbabonázva bámulták a mozgóképet. A mozi valóságossága eleinte bármit érdekessé tett. De a nézők egy idő után másra vágytak. Megrendezett, eljátszott történetekre: érzelmekre. És a közönség sosem téved. Ezt tudta például Zukor Adolf, aki a Monarchia keleti részéből vándorolt ki Amerikába, és Fried Vilmos is, aki a Zukor falujától, Ricsétől nagyjából ötven kilométerre lévő Tolcsván született. Előbbi a Paramount Pictures alapítójaként lett ismert (az általa alapított Famous Players Film Company már 1914-től a Paramounton keresztül terjesztette műveit), utóbbi, William Fox néven, a Fox Film Corporationot hozta létre, ebből formálódott később a 20th Century-Fox.

Nem minden stúdióalapító született az Osztrák-Magyar Monarchia területén, de szinte kivétel nélkül mind közép-európaiak voltak. Általában szegény zsidó családból származtak: a Warner-testvérek, a Warner Brothers alapítói Varsó közeléből, Samuel Goldwyn Varsóból, Louis B. Mayer Minszkből, a Universal Stúdiót alapító Carl Laemmle Bajorországból került Amerikába.

A siker nem csak annak volt köszönhető, hogy az emigránsok erősek és erőszakosak voltak, hanem annak is, hogy *másfajta* filmeket gyártottak, mint az amerikai filmezés úttörője, a puritán Edison. Mivel kezdetben mozikat működtettek, alaposan megismerték a közönséget, tudták, milyen típusú, tartalmú filmeket akarnak látni. Az, hogy az új médium ennyire sikeres lett, nekik is köszönhető.

Az amerikai film az egyszerű érzelmek nyelvén beszél, amelyet mindenki megért. Meg kell értetnie magát: a különböző kontinensekről és országokból jött bevándorlók, akik éppen angolul tanultak, és az ismeretlen környezetben alkalmazkodtak új hazájukhoz, a mozik sötétjében arra vágytak, hogy a történetek, amelyeket megnéznek, megérintsék őket. Hatásosan kellett mesélni, de nem bután. Egyszerűen, de életből-

csességgel. Meg kellett találni azt a képi és dramaturgiai nyelvet, amelyet mindenki megért. A *show business* ebből az igényből született meg.

A stúdiókat létrehozó vállalkozók – azaz a gyártók: a producerek és a stúdiófőnökök – megteremtették az ipari kereteket, azonban ki kellett dolgozni a történetek elmesélését lehetővé tevő formai elemeket is. Ezeket részben szintén honfitársaik, azaz bevándorlók tették meg, és ők töltötték meg a 20. század első évtizedeiben az amerikai filmeket saját történeteikkel. Így jelent meg a bécsi világszínház, átszűrve és átfogalmazva, az amerikai világszínházban: Hollywoodban.

Több hullámban érkeztek a 20. század első felében Európából – főleg Közép-Európából – a színészek, írók, rendezők, díszlettervezők, zeneszerzők. Jöttek a Német és az Orosz Birodalomból és az Osztrák-Magyar Monarchiából – az I. világháború végéig a kontinens közepe e három birodalom között volt felosztva. Jöttek – a jobb élet reményében, vagy éppen kalandvágytól hajtva – a korlátlan lehetőségek hazájába, az új ígéret földjére vágyva, üldöztetésnek kitéve, vagy önként, kényszerűen, vagy azért, mert becsvágyók voltak. A Monarchiához viszonyítva a németek állama sokkal nemzetközpontúbb volt, az orosz pedig merev és diktatórikus. Ausztria-Magyarország e birodalmaknál toleránsabb és nyitottabb volt, amely sokaknak volt vonzó. Bécs kultúrájának hatását – elég csak a Berlinben is működő, óriási hatású osztrák rendezőre, Max Reinhardtra és színházaira utalnunk – nemcsak a provinciákban, hanem messze az országhatárokon túl is érezni lehetett. Számos művész értékrendjét, világképét formálta ez a sokszínű – jobb híján osztrák-magyarnak nevezett – kultúra, amelyet magukkal vittek Amerikába, és ott adaptálták új hazájukhoz.

Részben ők teremtették meg az amerikai álmot, a tisztaszívú lányokkal és bátor cowboyokkal, a kertvárosi házakkal, az igazukért félelem nélkül küzdő polgárokkal, a happy endinggel. Ebben volt valamennyi

a bécsi és budapesti népszínműből és operettből, a sematikus alakokból, a gyorsan beazonosítható idézetekből – és a manipulálásból és öncsalásból is. Továbbá nem kevés a nyugalomra és biztonságra szomjazó, de azt a szülőföldjükön soha meg nem kapó emigránsok és politikai menekültek vágyálmaiból. Történelmi tapasztalataik, gyerekkori emlékeik – még traumáik is – hasznukra voltak. Látták a háború borzalmait, a forradalmakat, a birodalom összeomlását, a forrongó, veszélyessé vált, történelmi kataklizmákba hulló Közép-Európát. Belenéztek a szakadékba. Sérült társadalmi környezetből kerültek Amerikába; sokszor maguk is sérültek voltak. Ez érzékennyé tette őket és – hangozzék bármily meglepően –, erőssé, ellenállóvá is. Megéreztek és megértettek sok olyan emberi jelenséget, amitől egy egészségesebben működő állam megkíméli a polgárait és művészeit.

Ismerték a *human touch*, az emberi érintés titkát: a kommunikáció szinte megtanulhatatlan módját és kódjait, amely Ausztria-Magyarország sokféle származású lakója között lételemük, mindennapjaik természetes tartozéka volt. Több nyelven tudtak beszélni – konkrétan és átvitt értelemben is. Határvidékiek voltak, határhelyzetben, társadalmi törésvonalak, népek, kultúrák találkozásánál. Ez sajátos emberi és művészi figyelemre szoktatta őket. A legjobbak képesek voltak arra, hogy kialakítsanak egy mindenki által érthető, *közös nyelvet*. Megérezték, mire vágynak a nézők, mik az álmaik, kivel és mivel azonosulnak, mikor szorul el a szívük, mikor szögezi őket a székhez az üldözés izgalma, mikor és mitől félnek, és mikor nevetnek megkönnyebbülten. Tudtak a lélek nyelvén, ezen a ritka, egyszerre egyetemes és partikuláris nyelven beszélni. És amit megalkottak, egyformán szólt szinte mindenkihez.

Ha csupán egy érdekes technikai eszköz lett volna, a film valószínűleg nem válik a legnépszerűbb, az egész 20. századot meghatározó művészeti ággá. Ehhez több kellett: a technika újszerűségén és pillanatnyi

varázsán túl az, hogy kapcsolat jöjjön létre a nézők és a film között. A mozi sötétjében a közönség a lét teljességével szembesül – és a néző éppúgy alakítja a filmművészet történetét, mint az alkotók. Az adaptáció metamorfózisában született meg az új művészeti ág, szabályai – felhasználva a színház, a cirkusz, a képzőművészet, az opera, az operett eszköztárát – a közönséggel való folyamatos kölcsönhatásban alakultak ki. Azok a műfajok lettek a meghatározók, ahol a nézők érezték: a film róluk szól – és azok a művészek lettek sikeresek, akik megérezték, mi kell a közönségnek.

Az emigránsok sok mindenben nem értettek egyet, de végül képesek voltak egy nyelven beszélni. Közép-Európából, főleg származásuk miatt, elüldözték őket. Egy kudarcot vallott soknemzetiségű birodalomból egy sikeres soknemzetiségű birodalomba kerülve, paradox módon, szülőföldjükhöz hasonló környezetben találták magukat. Volt azonban egy lényeges különbség: Amerika új állampolgárai, a bevándorlók milliói nem elkülönülni akartak, nem független nemzetállamokban akartak élni, hanem a céljuk a mielőbbi és feltétlen asszimiláció volt. A film nemcsak eredeti és modern művészeti ág volt, hanem éppen úgy, mint az operett, *demokratikus* is: mindenkihez szólt, nyelvét mindenki értette.

Míg Európában a 19. század második felétől főleg kudarc történeteket alkottak, Amerikában nem csak a nagyobb bevétel miatt fejeződtek be optimistán a filmek. A tiszta lappal induló társadalom ezt másképp el sem tudta volna képzelni. Hollywoodban a történelem fogságából kikerült céltudatos egyén áll a filmek középpontjában, aki maga alakítja a sorsát. A legnagyobb sikert mindig azok érték el, akik alkalmazkodtak. Azok lettek hangadók, akik a legtöbb nézőhöz tudtak szólni. Mert a világszínháznak, azaz a show-nak, bármit is hoz a történelem, mindig folytatódnia kell.

KEVIN CLARKE

Az operett új korszaka

Kilépés a náci éra árnyékából

Hogyan történt?¹ Vagy még inkább: hogyan történhetett? Hogyan vált egy friss, pimasz, nagyvárosi műfaj: az operett népszerű közönségműfajból azzá az állam által propagált, avított, szexuális elfojtásoktól terhes, cukormázos szórakozási formává, ahogy ma ismerjük? Számos válasz létezik. Míg az Egyesült Államokban más a magyarázat a változás okaira, a németeknél az operett történetét élesen kettéválasztó vonal: az 1933-as év.

Ugorjunk vissza egy kicsit az időben és vessünk egy pillantást a műfaj eredeti – vagy „autentikus” – formájára. Jacques Offenbach francia operettjei, amelyek az 1850-es és ’60-as években meghódították a színpadokat és nemzetközi szinten letették a zenés színház új formájának alapjait, tehetséges, felsőbb osztálybeli urak és félvilági kísérőik szórakoztatására szolgáló, groteszk módon felfokozott, valóságtól elrugaszkodott szerelmi vígjátékok voltak. (Erről bővebben olvashatunk Zola *Nana* című regényében.) Az előadások szellemesen reflektáltak a Második Császárság szociálpolitikai helyzetére, az írók pedig szívesen élcelődtek az újonnan hatalomra jutott burzsoázia morális érték-

¹ A cikk eredeti megjelenési helye: <http://www.operetta-research-center.org>

rendjén. Ezeket a korai operetteket erősen jellemzi az erotika liberális – néhol már a pornográfia határait súroló – beemelése. Az operettekben gyakran jelentek meg a legfrissebb botrányos tánc-divatok is: Párizsban a kánkán, Bécsben a keringő. 1918 után az amerikai jazzt, a „legújabb módit” Kálmán Imrétől Eduard Künnekén át Bruno Granichstaedtenig és Ábrahám Pálig egy magára valamit adó operett-komponista sem hagyhatta ki a partitúrájából. Ábrahám *Hawaii rózsája* című műve (1931) például a legsikeresebb színpadi mű lett a Weimari Köztársaságban.

Ekkor Európa majdnem minden komponistája a Broadway-t figyelte: követendő példaként tekintett Sigmund Romberg, Rudolf Friml, és Vincent Youmans operettjeire. Ezeken a műveken keresztül jutottak el Amerika ritmusai és témái Németországba és Ausztriába.

1933. január 30-a azonban fordulatot hozott.

A közvélekedéssel ellentétben a hitleri hatalomátvételnél nem létezett az előadásokra nézve hivatalos feketelista; az egyetlen kivételt Leo Fall *Der fidele Bauer*-je jelentette,² amelyet a *Reichsbauernführer* tiltakozása nyomán tiltottak be azzal az indokkal, hogy az operett nem ábrázolja megfelelően a német gazdát. A hivatalos tiltás helyett az újonnan kinevezett *Reichsdramaturg*, Dr. Rainer Schlösser az irodájába invitált igazgatókkal négyszemközt ismertette az új irányvonalakat. Az 1934/35-ös évadot követően minden évadtervet be kellett mutatni és jóvá kellett hagyatni a Propaganda Minisztériummal, ám az évad megtervezése és megszervezése egyedül a színházigazgatók felelőssége maradt. Az a tény, hogy a színházak „önként” vettek le előadásokat a műsorról, és hogy számos zsidó származású művész „önként” hagy-

² Nálunk a Budai Színkör mutatta be 1909-ben, *A kedélyes paraszt* címmel. (A szerk.)

ta el Németországot 1933 januárját követően, már a szélsőséges náci csoportok által szervezett ún. *wilde Massnahmen* (erőszakos intézkedések) közvetlen következménye volt. A szélsőséges csoportok színházakba törtek be, ordibáltak, tojással és különböző tárgyakkal dobálták a játszókat, az előadásokat követően művészeket vertek meg és zavart keltettek mindenhol. Bár egyetlen hivatalos rendelet sem kötelezte rá őket, számos színházigazgató, ha egyáltalán Németországban maradt, a hasonló eseteket elkerülendő azonnal megváltoztatta színháza repertoárját. Pillanatok alatt cserélődtek ki az operettszínházak műsoraik és társulatai.

A náci időkben az operett három alapvető formájáról beszélhetünk: (1) revüoperettekről és revüoperett-filmekről: így a népszerű UFA-filmekről, főszereplőként Johannes Heesters-zel és Röck Marikával (*Gasparone*,³ *Clivia*,⁴ *Maske in Blau*⁵ stb.). Ezek a művek beilleszthetők az 1920-as évek jazz operettjeinek hagyományába, de még távol állnak tőlük Ábrahám Pál vagy Kurt Weill avantgárdabb zenei stílusa, illetve Fritz Löhner-Beda és Alfred Grünwald sokszor nyíltan szexuális tartalmú dalszövegei. (2) Az opera státuszára emelt operettekről, híres operaénekesekkel és neves szimfonikus zenekarokkal, pl. a Bécsi Filharmonikusokkal, akik Lehárt és rég elfeledett műveket játszottak újra Johann Strausstól, Carl Millöckertől, Carl Michael Ziehrertől vagy Franz von Suppétól. (3) Nosztalgikus daljátékokról, amelyektől

3 1937-ben bemutatott német film Carl Millöcker 1884-es operettje alapján. Rendezte: Georg Jacoby. (A szerk.)

4 1954-ben bemutatott nyugatnémet film Nico Dostal 1933-as operettje alapján. Rendezte: Karl Anton. (A szerk.)

5 1953-ban bemutatott nyugatnémet film Fred Raymond 1937-es operettje alapján. Rendezte: Georg Jacoby. (A szerk.)

távol állt minden kortársi törekvés, és amelyek visszarepítették a nézőt a „régí szép időkbé”: *Ännchen von Tharau*,⁶ *Hofball in Schönbrunn*⁷ vagy *Liebe in der Lerchengasse*⁸ (és ezek filmváltozatai is).

A Weimari Köztársaság szórakoztatóiparát már az ún. *Verwesungserscheinung* (a rothadás megnyilvánulása) kifejezéssel illették, amely egyet jelentett a belülről felfaló betegséggel. A *Reichsdramaturg* javaslatára gyógyírként vették elő újra a tizenkilencedik századi bécsi keringő-operetteket. A régi műveket az „aranykor operettjeiként” emlegették, és számos olyan, már elfeledett mű, mint a *Der Obersteiger*⁹ újra helyet kapott a színpadokon. Ezeket a darabokat, amelyekben a kor legjobb elérhető operaénekesei léptek fel, a hasonlóságot hangsúlyozandó *Spieloperennek* nevezték el, Gaetano Donizetti (*Don Pasquale*¹⁰) vagy Albert Lortzing (*Der Wildschütz*,¹¹ *Zar und Zimmermann*¹²) vígoperáinak párjaként.

Erről az egyenlőségtételről, valamint az új ideálról Hans Severus írt 1939-ben a népszerű *Reclams Operettenführer* bevezetőjében: „A régi és új idők sokszínű és zeneileg művelt operettje édestestvére a bohó-

-
- 6 Heinrich Strecker daljátékát 1933. szeptember 21-én mutatta be a Schauspielhaus Breslau. A szövegét Bruno Hardt-Warden írta. (A szerk.)
 - 7 August Pepöck operettjének bemutatóját 1937. szeptember 3-án tartották Bécsben. A szövegét Josef Wenter, a dalszövegeket Bruno Hardt-Warden írta. (A szerk.)
 - 8 Arno Vetterling operettjét 1936. december 31-én játszották először Magdeburgban. A szövegét Hermann Hermecke írta. (A szerk.)
 - 9 Carl Zeller operettje Moritz West és Ludwig Held szövegkönyvére. 1894. január 5-én mutatta be a Theater an der Wien. Magyarul *A bányamester* címmel játszották. (A szerk.)
 - 10 Bemutatója 1843-ban volt Párizsban. Magyarországon 1846-ban játszották először. (A szerk.)
 - 11 Bemutatója 1842-ben volt Lipcsében. Magyarországon *A vadorzó* címmel 1894-ben játszotta először az Operaház. (A szerk.)
 - 12 Bemutatója 1837-ben volt Lipcsében. Magyarországon *Cár és ács* címmel 1848-ban játszotta először a Nemzeti Színház. (A szerk.)

zatnak és maga a modern daljáték. Természetesen jó lenne, ha az épp aktuális operettkincs mellett a Lortzing *Wildschütz*-éhez hasonlóan könnyed, humoros vígoperák megint műsorra kerülhetnének, amelyekkel a közönség ízlését pallérozhatnánk, stílusérzékét javíthatnánk, hogy ezekhez igazítsa majd igényeit.”

Az operettek ilyen operai átértelmezései már csak azért is hasznosak voltak, mert a magánszínházak kezdtek teljesen eltűnni, így operetteket leginkább állami színházakban játszottak, olyan operaénekekkel, akik közel sem rendelkeztek azokkal a képességekkel, mint az 1933 előtti sokoldalú operettszínészek. Ennek közvetlen következményeként Berlin és Bécs korábban virágzó szórakoztató színházkultúrája – amely sokáig azonos rangú volt a londoni West Endével vagy a New York-i Broadwayével – megszűnt. Az operettek többé nem a közönség ízlését szolgálták ki, miniszterek és politikai rendszerek elvárásai alakították őket.

A klasszikus bécsi operettekhez való visszatérés másik nagy hozadéka volt, hogy a zeneszerzők többsége nem zsidó származású volt, a zsidó librettisták neveit pedig egyszerűen le lehetett hagyni a színlapokról, hiszen a kérdéses szerzők már nem éltek. A nácik nézőpontjából az is nagy előnynek bizonyult, hogy az emigrációban élő zeneszerzőknek és librettistáknak nem kellett jogdíjat fizetni.

A közönség azonban hozzászokott a szinkópált ritmusokhoz és a Németországban 1939-ig még műsoron lévő hollywoodi musicalekhez, így színházaiban nem kizárólag ízlescsiszoló klasszikusokat szeretett volna látni. Sok másodrangú zeneszerző karrierjét lendítette fel, hogy szükség lett egy olyan új műfajra, amely képes betölteni a korábbi jazz operettek helyét. Ábrahám operettjeinek hagyományát Fred Raymond vitte tovább, akinek *Maske in Blau* című műve Ábra-

hám *Bál a Savoyban*-jának másolata, *Salzburger Nockerln*-je pedig az *Im weissen Rössl*¹³ replikája. Járulékos haszonként az új bemutatókhoz felhasználhatták az eredeti darabok jelmezeit és díszleteit. Kálmán Imre *Marica grófnője* helyett ott volt Nico Dostal *Ungarische Hochzeit*¹⁴ című műve, Leon Jessel *Schwarzwaldmädele*¹⁵ helyett pedig Dostal *Monika*¹⁶ című darabja, és így tovább. Bernard Grun így fogalmaz a *Kulturgeschichte der Operette* című könyvében: „A zeneszerzők új generációja kivétel nélkül bebizonyította, hogy képtelen helytállni az új helyzetben. Egyetlen ebben az időben keletkezett mű sem vágyott többre pillanatnyi sikernél.”

Jól példázza az 1933-ban történt ideológiai váltást Heinrich Strecker *Ännchen von Tharau*-ja, amelynek zongorakivonatában feljegyzés figyelmeztet: „Minden, ami jazzes, kerülendő!” Ebben a darabban a szinkópált ritmusok és frivol dalok helyett hat pattogó ritmusú indulót énekelnek a brandenburgi katonák: „Veszélyben a Szülőföldünk. Nyújtsd a szíved és a kezéd a Hazádnak. Ha fáj is, mondj búcsút szeretteidnek. Bármilyen történjék, megvédjük Hazánkat!”

Még radikálisabb volt Rudolf Kattnigg *Prinz von Thule* (1936) című műve, amely csatahajóként vonult végig az új operett csendes vizein. A személyzet így énekel a darabban: „Ha a büszke zászló utat mutat az Oroszlán lobogójaért, minden férfi készen áll a bátor harcra.” Nem

13 Ralph Benatzky nagysikerű operettjét 1930. november 8-án mutatták be Berlinben. Szövegét a zeneszerző, Hans Müller-Einigen és Erik Charell, a dalszövegeket Robert Gilbert írta. A címbéli Fehér Ló egy fogadó neve Wolfgangsee településen. (A szerk.)

14 1939. február 4-én volt az ősbemutatója Stuttgartban. Szövegét Hermann Hermecke írta. Nálunk *Magyar menyegző* címmel játszották. (A szerk.)

15 1917. augusztus 25-én játszotta először Berlinben a régi Komische Oper. Szövegét August Neidhart írta. (A szerk.)

16 1937. október 3-án volt a premierje Stuttgartban. A librettó Hermann Hermecke munkája. (A szerk.)

véletlen, hogy ez a dal erősen emlékeztet Baldur von Schirach híres Hitlerjugend-indulójára.

Kattnigg *Balkanliebe* című darabjában az 1938-ban hozzáírt kórus Ausztria elfoglalását ünnepli: „Gyermekeim! Hát nem csodálatos, hogy mától fogva boldogan lobog majd a szélben a német zászló minden házról és fáról Bécsben? Ki gondolta volna, hogy ez megtörténhet? Álom ez? Nem! Ezt hirdeti hangosan minden harang a Stephansdom magas tornyában.”

A második világháború kitöréséig rengeteg külföldi musicalt játszottak Németországban és Ausztriában. Az „árja” operett felsőbbrendűségét demonstrálandó, a náci operettfilmek és színpadi alkotások nem maradhattak el a hollywoodi produkciók mögött, sőt túl kellett szárnyalniuk azokat. A legjobb, még Németországban élő és népszerű zenészek kaptak megbízatást, hogy írjanak dalokat ezekhez a vállalkozásokhoz. Kiváló példa erre egy Peter Kreuder-féle Millöcker-átdolgozás, a *Gasparone* filmváltozata 1937-ből Röck Marikával és Johannes Heesters-zel. Kreuder később *A víg özvegyet* is adaptálta a Theater am Gärtnerplatz számára. Heesters játszotta Danilót, és ez lett Hitler kedvenc operettjének kedvenc átdolgozása. Mondhatnánk, ezek az adaptációk hasonlóak Erik Charell vagy Hermann Haller 1920-as évekbeli jazzes felfogású *Víg özvegy-* vagy *Csárdáskirálynő*-feldolgozásaihoz, azzal a különbséggel, hogy ezekben a változatokban minden varázslatosan cizellált és szélsőségtől mentes lett. A cselekményt pedig nem a jelenbe helyezték át (mint Charell/Haller), hanem egy meghatározhatatlan „Nirvánába”, ahova minden „modern” operettet száműztek – elég közel ahhoz, hogy kortársnak tűnjenek, de elég távol ahhoz, hogy ne jelentenek valódi veszélyt. Ez vezetett végül is ahhoz, hogy sokak számára az operett eszképpista, érdektelen műfajjá vált. Egy, korábban a kifinomult városi közönséghez szóló, nagyvilági művészeti forma most úgy

jelent meg, mint „a megélhetésért keményen dolgozó kisember kenyere, aki a szórakozás egyszerű formáiért is hálás” (Ziegler). Az elképzelés, miszerint az operett a szegényebb rétegekből származók szórakozása, tökéletes ellentétben áll a tizenkilencedik századi párizsi, bécsi, berlini Offenbach-, Suppé-, Strauss-operettek eredeti jellegével.

Az operett mint az ellenállás formája

Sok emigrációba kényszerült szerző folytatta az írást 1933 után is; legtöbbjük 1938-ig Bécsben alkotott. Mivel a hagyományos operett mindig friss és naprakész szeretett volna maradni, az emigrációban írt operettek is jelen idejű témákat választottak – mondjuk a Németországban kialakult új helyzetet. Így például Ábrahám *Märchen vom Grand Hotel* (Mese a Grand Hotelben) című operettje, amely egy száműzetésbe kényszerült királyi családról szól; egy hotel előterében várakoznak, hogy hazatérhessenek és visszakövetelhessék a hatalmukat.¹⁷ 1937-ben Ábrahám írt egy futball „vaudeville operettet” *Roxy und ihr Wunder-team* címmel, amely az olyan náci ideálokat figurázza ki, mint a tisztaság, a hős- és versenykultusz.¹⁸ Kineveti azokat a sportképeket és az ezeket kegyelettel őrző Leni Riefenstahl-féle *Olympia*-filmeket, amelyeket a nácik már az olimpiai játékok előtt egy évvel népszerűsíteni kezdtek, és az ember kéjvágytól vezérelt énjét tárja elénk. A *Roxy*ban

17 A darabot 1934. március 29-én mutatta be a Theater an der Wien, magyarországi premierjét 1936. március 28-án tartotta a budapesti Kamaraszínház, Heltai Jenő és Harmath Imre magyar szövegével. (A szerk.)

18 Az operett magyar nyelvű változata hamarabb készült el, és 1936. december 18-án mutatta be a Royal Színház *3:1 a szerelem javára* címmel. A „szívek mérkőzése két féldőben” műfaji meghatározású darab szövegét Szilágyi László és Kellér Dezső, dalszövegeit Harmath Imre írta. (A szerk.)

egy egész foci- és női tornászcsapat képtelen a sportteljesítményre koncentrálni, mert minden gondolatuk a szex körül forog. Erről énekelnek black walksban, shimmyben, foxtrottban, és minden lehetséges „elfajzott”, Németországban tiltott táncstílusban. A *Roxy* a hagyományos németnyelvű operett hattyúdalává vált. A Bársony Rózsi és Dénes Oszkár főszereplésével készült filmváltozat,¹⁹ amely egy héttel az Anschluss előtt jött ki Ausztriában, azonnal feledésbe merült – nem is vették elő újra egészen az ezredfordulóig. A színpadi változatot német színházakban egészen 2014 novemberéig nem lehetett látni: a náci rezsim árnya lebegett fölötte.²⁰

Az óceán túlsópartján

Angol és amerikai komponisták is írtak az új németországi helyzetet tematizáló darabokat. Egyikük volt Ivor Novello, akinek *The Dancing Years* című műve (1939) egy bécsi zsidó operettszerzőről szól. A művészt letartóztatják a náciak, zenéje egyik napról a másikra tiltólistára kerül, ám az utolsó percben mégis megmenekül a deportálástól és a haláltól. Míg ez az operett különlegesen népszerű volt Angliában, Németországban és Ausztriában egyszer sem került a közönség elé.

Az Atlanti-óceán túlsópartján emigrációban élő operettszerzőket is foglalkoztatta az Európában kialakult politikai helyzet. Kálmán Imre

19 Az 1938 elején bemutatott osztrák film párja a *3:1 a szerelem javára* magyar nyelvű filmváltozata. A rendező (Vaszary János), a stáb és a színészek egy része azonos volt (pl. Bársony Rózsi és Dénes Oszkár Grete Müller és Udvari Gábor szerepeiben), a futballcsapat kapitányát azonban a magyar változatban Pálóczy László, az osztrákban Hans Holt, Margó/Margot szerepét pedig Kiss Manyi/Hortense Raky játszotta. (A szerk.)

20 Az operett újrafelfedezését nálunk a kaposvári Csiky Gergely Színház 1988-as bemutatója indította el Bezerédi Zoltán rendezésében. (A szerk.)

és Lorenz Hart 1943-ban egy náci csapatokat kifigurázó darabon, az elfoglalt Párizsban játszódó *Miss Underground*on dolgozott, amelyben az ellenállás okos női ügynöke túljár a náci katonák eszén. Mondhatjuk, hogy ez a darab Sammy Fain és Charles Tobias *Hellzapoppin*jának²¹ hagyományát (1938) folytatja. Sajnos a művet sosem fejezték be és az elkészült dalok világpremierje is várat még magára.

Elfordulás

Az itt idézett művek és háttértörténetek legtöbbjéről a német és osztrák operettélet a háború óta nem vesz tudomást. Kevesen hitték, hogy az operett csillogó-villogó világában bármilyen, a holokauszthoz hasonló szörnyűség szerepet kaphat. Ha lehet, még a náci interpretációknál is ártalmatlanabbá tették a műfajt, mert mindent kizártak, amit kicsit is megosztónak, kérdésesnek találtak. Ráadásul minden kísérletet bojkottáltak, amit az emigrációból 1945 után visszatérő operettszerzők tettek a modern operetthagyomány újrateemtésére. Amikor Kálmán Imre a legutolsó operettjének bemutatójára készült, az új világot üdvözlő *Arizona Lady* című vad cowboy-darabot a német, osztrák és svájci színházigazgatók is elutasították, mondván, a közönség csak népi témájú, „magyaros ízű” darabokat vár tőle, nem pedig azt az amerikai stílusú zenés vígjátékot, amely előfutára lehetett volna az új közép-európai operettnek.

2005-ben történt először, hogy az *Operette unterm Hakenkreuz* (Operett a horogkereszt árnyékában) elnevezésű konferencia foglalko-

²¹ A sikeres Broadway-musical alapján 1941-ben bemutatott film nálunk *Ördögéknél* címen ismert. (A szerk.)

zott az itt leírt sürgető ügyekkel. Későbbi kiállítások Bécs és München színházi múzeumaiban (*Welt der Operette*, 2012) már kritikai szemlélettel fordultak a műfaj felé, és szóltak az operetről mint a náci éra alatt is létező formáról. A hétköznapi németországi és ausztriai operettelőadásokban mégis a *Spieloper* és a „felhőtlen szórakoztatás” eszménye él és virul, Lortzing pedig kimagaslóan gyakran szerepel a fontosabb operettszínházak repertoárjában (ahogy az EMI híres poszt-háborús opera/operett-sorozatában is Anneliese Rothenbergerrel, Fritz Wunderlich-hel és másokkal). Ritkán esik meg, hogy Barrie Koskyhoz, a berlini Komische Oper rendezőjéhez hasonlóan valaki rámutat: létezett valaha egy operettjátszási mód, amelyet érdemes lenne feleleveníteni, mégpedig úgy, hogy visszanyúlunk az 1933 előtti Ábrahám-, Kálmán-, Strauss- és Offenbach-féle „zsidó” hagyományhoz.

A leghíresebb operettfilmeket a náci időkből sosem hozták forgalomba DVD-n – így az 1938-ig Magyarországon és Ausztriában készült filmeket sem –, pedig Röck Marika és Johannes Heesters ideológiailag problematikus filmjeit hosszú évekig a klasszikusok között tartották számon, és az 1950-es évektől kezdve sűrűn játszotta a német és osztrák televízió. Időközben több történelmi, háború előtti hangfelvételt újíttak fel és hoztak forgalomba. Ha Fritzi Massaryt, Max Hansent vagy Bársony Rózsit hallgatjuk, megérthetjük, micsoda nagyszerű örökségről kellett majdnem lemondanunk. Ez a felismerés szabadíthat fel végleg a náci rezsim romboló hatása alól egy olyan csodálatosan felforgató műfajt, mint amilyen az operett.

Az ehhez a hagyományhoz határozottan kapcsolódó berlini Komische Oper kétszer is megkapta az *Opernwelt* magazin nemzetközi kritikusainak „az év operaháza” díját. Ráadásul az operettfelújítások mindig telt házzal futnak a Komische Operben. Úgy tűnik, a modern nagyvárosi közönség Ábrahám Pál, Oscar Strauss és Kálmán Imre mellett döntött.

Kálmán *Arizona Lady*-je 2014 decemberében diadalt aratott Berlinben, nem operasztaárokból álló, páratlan szereposztással. A színészek messze maguk mögött hagyták a Röck-Heesters ideált és a fennkölt mázzal leöntött náci szemléletet.

Varga Zsófia fordítása



MŰVEK

J Á K F A L V I M A G D O L N A

Identitásgyár

A Hamburgi menyasszony hatástörténetének egy pillanata

*„A trianoni keserűség tette,
vagy csak elesettségünknek volt köszönhető,
de az igénytelen kis mese abban az időben
hihetetlen sikert aratott.”¹*

Egy nemzet identitása sokféle manifesztációban érhető tetten.² A költészet és a zene rövid sorai alkalmasak idézetformában egy-egy nemzeti gondolatot továbbadni. Ilyen egy-egy táj, egy érzelm összekapcsolása (ezt szerelmes földrajznak nevezzük), ilyen egy motívum, mely felcsendülésekor nemzeti emlékezet egyéni érzelmeket tud kiváltani. A zene különösen alkalmas arra, hogy a közösség valamikori összetartozását az egyén átélje, ezt a XIX. századi nemzetállamok korában megírt himnuszok szerkezete ma is mutatja.

A magyar nemzeti identitást a XX. század elejétől keményen alakítja az operett. Lehár és Kálmán zenéjén többen nőnek fel, mint Bartókén. Mégis meglepő, hogy a haza iránt érzett, egy dallamívben megjelení-

¹ *Felsőmagyarországi Reggeli Hírlap*, 1941. február 22. (50. 44. sz.) 5.

² A tanulmány az NKFIH – OTKA K-131764 projektjének keretében készült.

tett érzelmeket egy olyan operett fináléja hordozza legsikeresebben, mely pályázhat a legismeretlenebb magyar operett címre. *A hamburgi menyasszony* című, 1922-ben bemutatott Kulinyi-Vincze operett egyetlen dala a nemzeti öntudatot felpozíciós dallamesszencia lett. Tanulmányomban azt vizsgálom, milyen ösvényeken bolyong egy zenei és színházi kontextusából kiszakított dallam, miként lesz a zsidó származású zeneszerző és librettista sablonos tucatműnél is egyszerűbb paneljéből irredenta himnusz, majd betiltott emlékezeti hely. Az operett bemutatáskori kontextusát és egész hatástörténetét vizsgálva a színházi játékelemekre koncentrálok, hogy a történészek emlékezetpolitikai elemzésein átlépve közelítsek az első háború utáni nemzeti és monarchiás trauma operetti feldolgozásához.

Az operettvilágot az emlékezet különös köde fedi. Aki ebbe a ködbe lép, annak megáll az idő, elveszti a terét, s minden értelmezői közege leolvad róla: a *lehetetlen* világa ez. A magyar hatalmi politikai emlékezet az operett világát nem emelte a kultúrtörténetébe, mert a hangsúlyosan idióta közeg leginkább egy elszégyellt történelem része. Trickik és Pitzckik, Choltayk és von bárók világa nem tartozik a nemzet történelméhez. Azonban a közösség emlékezete éppen az első és a második háború körüli évek zenés színházi világára, az operettekből megismert világra mégis úgy emlékezik vissza, mint saját múltjára.³

Tudjuk, hogy a monarchia operettje teljes hétköznapisággal kerüli ki a történelmi valóság mozzanatait, s lesz 1916-ban, az első háború közepén egy román sanzonőnek magyar herceg a férje Bécsben. A *Csárdáskirálynő* remek sztorija mellett ezerszámra készültek a reprízok és copyk, és kevés az, melyet zeneileg, előadástechnikája okán még ma is

3 JÁKFAI, KÉKESI KUN, KISS, RING (szerk.). *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről* (Budapest: Arktisz, TMA, 2020.)

elénk pörgetne a színházi memory-machine. Mégis egyetlen dal olyan emlékezeti ívet tár elénk egy teljesen elfeledett operettből, mely kiemeli ezt a jelenséget a zene- és színháztörténeti diskurzusból, s a nemzeti identitás alakulásának szociológiája felé hajlítja.

Mi ez a mű?

1922-ben mutatják be az egyik budapesti zenés színház (Király Színház) karmesterének, Vincze Zsigmondnak és Kulinyi Ernő színikritikusnak közös szerzeményét, *A hamburgi menyasszonyt*. Az operett zeneileg biztos szerkezetre épít, a háború után felélénkülő színházi piacon Kálmán- és Lehár-epigonok tucatjai készítenek megbízható iparosmunkával sokféle zenés előadást. Ezek közül egy *A hamburgi menyasszony*.

A librettó a monarchiabeli operett ezüstkorának jól ismert dramaturgiáját hozza: gróf Choltay Choltay Bálint, a baden-badeni fürdő szívtiprója, miután minden nőt megkapott, egy fiatal lányra, Werner Lottira veti ki hálóját. Lottiról azt tudjuk, hogy különösen szép a bokája, a fürdőző grófnék csinoskának találják a fürdőben pihenését töltő szatócslányt. A papájáról, Werner Hermannról több minden kiderül, ő egy hamburgi kereskedő, de a fürdőben eltitkolja mesés vagyonát. Már az első jelenet után szembeötlik, hogy a szerzők olyannyira támaszkodnak az operettes sémák működésére, ismertségére, hogy semmivel nem jelzik az okokat, az összefüggéseket, a motivációkat. A történelmi hitelességre fittyet hánynak, lényegtelen, hogy Baden-Baden az operett ideje, 1780 után csak hetven évvel, 1850 körül nyeri el európai ismertségét, hogy Hamburgból hétszáz kilométert lehetetlen delizsánszon megtenni a háborús-forradalmi viszonyok között. A *lehetetlenség* földrajzi, technikai és történelmi kontextusa a szociológiát is konnotálja. A le-

hetetlen szerelmi szál a magyar, elszegényedett gróf és a gazdag lengyel zsidó lány között szövődik első látásra, bár a gazdag szegénynek, míg az elszegényedett gazdagnak állítja magát. Ez az operett eltitkolt valósága, de ezt elfedni igyekezvén Choltay kölcsönkéri unokatestvérétől régi kastályát. A látszat még a régi állapotokat mutatja, látszólag ismét Bálinté a birtok, s ugyan a bonviván ekkor már intrikusi szerepkörben mozog, de a háború utáni kavargásban ez nem annyira dramaturgiai hibának, hanem ismert helyzetnek tűnik.

Erre lehetetlen helyzetre épül tehát a librettó, s különössége, hogy a nagyívű hazugságra nem is derül fény. Úgy lesz a hamburgi zsidó kereskedőlány magyar grófné, hogy nem biztos, hogy megtudja az igazságot. A librettisták a fináléra természetesen valahogy kisimítják az ügyet, a haragos nagynéni kibékül, a kastély Choltay Bálinté lesz újra, vagyis egy magyar gróf hazugsága, az operett idiotizmusába, lehetlenségébe teljesen illeszkedik.

Az operettmű lehetetlen helyzetekre épülő vázát egyetlen dallam köti össze, mely az első felvonás fináléjában hangzik fel először. Ez a dallam zeneileg lágyított verbunkos, szövege leginkább himnusz, hiszen a lehetlenség megtapasztalt egzisztenciális és érzelmi helyzetéből a szépség és a boldogság messzi-távoli magyar földjéhez mint ideális valósághoz fordul. A vágyódás érzetét az emlékezés pátoszával összefűzve idealizált, de létezőnek állított világgal szembeül a néző, akinek 1922-ben a megidézett Magyarország éppúgy csak távoli vágyálom lehetett, mint Choltaynak 1780-ban. Az első háborút záró 1920-as Trianoni Szerződés megrajzolta a monarchia országainak új határait, s az a Magyarország, mely után Choltay vágyódik, a szerződés után már egyáltalán nem létezik. A Choltay-birtok neve, Bodrogremete is természetesen fikció, bár a tényleges Bodrog megye jelentős része a Trianoni Szerződés értelmében Csehszlovákia, s nem Magyarország tájegysége lesz.

E tucatoperett fináléjának bombasztikus sikerét ez a bonyolult, az operett lehetetlen világát a valóságnál lehetségesebbnek állító geopolitikai helyzet megtámogatta. Mivel a librettóból követhetetlen, hogy az eltékozolt vagyon, a múlt ideája, esetleg a szerelem beteljesülése után vágyik a bonviván, a libretto a lehetetlenség esztétikai-dramaturgiai rendjét használva vágyódik valami után, ami éppúgy nincs, miképp 1922-ben nincs már az 1780-as Magyarország.

Hol van Magyarország?

A hamburgi szatócs Baden-Badenben nem érti, Choltay gróf hova hívja meg lányát.

Magyarország?... hol az a Magyarország? Hát csakugyan megvan az a szép Magyarország? Das Huszarenland? Maga látta a privát két szemével?⁴

A kérdés 1922-ben váratlanul széles értelmezői horizontot nyit meg, s ez az operettesen könnyed csevegés fatikus dűnnyögése az országhatárok áthelyezése után nemzeti identitáspolitikai kérdéssé változik. A veszteségről és a háborús traumákról folytatható beszédnek a megszorodó irredenta sajtótermékeken túl a bulvárszínházi gyors reakciókkal bőkezűen bánó operett kínál egyfajta békés felületet. A „Hol van Magyarország” csak egy hívósort a finálé előtt, s erre válaszolva éneкли el Choltay bonviván a híressé vált duettet. A dal első versszakát

4 KULINYI Ernő – VINCZE Zsigmond, *A hamburgi menyasszony*, Libretto – sugópéldány, 1922. OSZK SZTT. 36. (továbbiakban: Hamburgi)

és a refrént érdemesnek tartom idézni, hogy követni tudjuk a valóságos, de feldolgozhatatlan geopolitikai helyzet és a lehetetlen, de ismerős operettvilág összeolvadását.

Hol szőke szellő, lenge szellő
Játszik a Tiszán,
Ott él egy nép, legendák népe,
Ott az én hazám!
Az ősi Kárpát őrzi álmát
a hű Csaba vezér.
Ki csillagoknak égi útján,
vissza-vissza tér.
Hogy jön, szívünk várja,
s, hogy felzeng a trombitája.

refrén
Szép vagy gyönyörű vagy Magyarország,
Gyönyörűbb mint a nagyvilág,
Ha szól a zeneszó,
látom szép ragyogó orcád.
Táltos paripánkon oda szállunk!
oda hi fű, fa, lomb, virág!
Úgy sír a hegedű,
vár egy gyönyörű, szép ország!

Choltay kastélya Bodrog megyében helyezkedik el, a monarchiához tartozó Magyarország észak-keleti sarkában, a Tisza folyó és a Kárpátok hegység zárta szegletben. A Bodrogtörzs összetett etnikumú táj, jelentős többségben magyarok lakják, de határvidék, ahol az ukránok és a románok jelenléte évezredes, megszokott kohabitáció mintája. Ez az „etnikai táj” 1920 után a magyar közösség mentális térképén⁵ nemcsak nemzetiségi összetételében, de földrajzában is egészen másként jelenik meg. Ez a mentális térkép az ember és a tér kapcsolatában a

5 Kevin LYNCH, *The image of the city* (Ann Arbor: MIT, 1960.)

tér észlelésére és megélésére fókuszál,⁶ így válik a Tisza és a Kárpátok kizárólag magyarok lakta, burjánzóan zöld területté, szinte Árkádiává. A kirobbanó természeti erő, a gyönyörűség érzelmi emlékezeti kép, nem valóságos, hiszen a Bodrogtörzs tudottan a Kárpát-medence legszárazabb területe, itt esik a legkevesebb eső éves szinten, a növények a víztelenségnek és a korai fagyoknak kitéve. Azonban az is az általános tudás része az operett bemutatója idején, hogy a Bodrogtörzs a honfoglaló magyarok egyik első telephelye, Árpád vezér egyik csapata itt pihent meg 903-ban, s mivel ezt az eseményt Anonymus, korai krónikásunk rögzíti,⁷ a magyar identitás stabil elemévé vált. Choltay kastálya tehát a honfoglaló magyarok földjén áll, az őrs-ország Árkádia-képe jelenik meg a Choltay-birtok leírásában.

Ezt a mentális táj-képzetet a vers a zenei hangzásemlékek felsorolásával erősíti meg, amikor a *síró hegedű* és a *felzengő trombita* igen eltérő, egyszerre szomorú és diadalmas hanghatását helyezi egymás mellé. A dramatikus szituáció és a megszólalás elemzéséből egy lehetetlen tájtörténeti pillanat rajzolódik elénk: a honfoglaló magyarok a székely Csaba királyfival a burjánzó Tisza mellett csinálnak valamit – feltehetően csak gyönyörködnek, szinte egy nemzeti panoptikumban látjuk állni őket. S az ige hiánya irányítja nyelvi figyelmünket arra, hogy egy operettet és nem politikai manifesztumot elemzünk, a vers nem akar semmit, csak felsorolja az 1922-es közbeszéd ekkor még nem irredenta, hanem identitásképző toposzait: ez az ezeréves nemzet tudata, a gazdag természet, a szépség és a bátorság ereje. Ez a táj a megérkezés tája, az operettben a létező Magyarország.

6 KEMÉNYFI Róbert, „Az »etnikai táj« kultúrnemzeti mítosza”, *Regio* 4. (2002): 93–108, 105.

7 TAMÁS Edit, „A Bodrogtörzs tájmonográfiája”, *Zempléni múzsa* 9, 3. (2009): 87–90.

Milyen a bemutató?

Egyetlen operettdal emlékezetpolitikai szerepével foglalkozva érdemes rögzíteni az előadás színháztörténeti kontextusát. A *hamburgi menyasszony* bemutatóját 1922. január 31-én tartották a budapesti zenés színházi piac egyik legerősebb és legnagyobb intézményében, a Városi Színházban.⁸ A zeneszerző, Vincze Zsigmond egy másik, rivális zenés színház, a Király Színház karmestere már két évtizede, jól ismeri a társulatot. A rutin színházi működésben ezt a bemutatót is a megszokott sajtóaktivitással vezetik fel. 1921-től heti, majd a premierhez közeledve szinte napi rendszerességgel⁹ készül a lapokat megtöltő (reklám)hír arról, hogy ki vállalja és ki nem a fellépést. Petress Sári „díva” a primadonna, Palló Imre, az Operaház énekese a bonviván, de a teljes stábbal készíti a legismertebb szakmai lap, a *Színházi Élet* interjút.¹⁰

A húszas évek színházi reklámjai a valóság és a színház eseményeit a sztárok életének és a szerep életének összekeverésével végzik. A primadonnák és a szubrettek szerep-életét a szalagcímekben, de még a híradásokban is a valóság kereteibe helyezik. Ettől gondolatilag ugyan negédes lesz a cikk, mégis támogatja a szerep és a színész azonosítását. Ez a mi elemzésünkben leginkább a primadonnáváltáson követhető: 1923-ban új Lottit találnak a távozó Petress helyére, tehát a repériz előtt a fiatal Kolbayt adható-vehető tárgyként hirdetik: „Új asszony érkezett Hamburgból. (...) Kolbay (...) rövid két hónap alatt másodszor

8 N. N., „Hamburg – Budapest!”, *Színházi Élet* 10, 5. (1922): 22–23.

9 N. N., *Új Budapest*, 1922 január 18. 4.

10 N. N., „Hat intervju A hamburgi menyasszony-ról”, *Színházi Élet* 10, 4. (1922): 18–19.

ment férjhez a múlt héten.”¹¹ „Az évad legkiválóbb operettje”¹² rajongó értékelést is elnyerő mű a bemutató körüli kampánynak többet köszönhet, mint zenei értékének, s ugyan a diskurzus a házasság meséjére koncentrál, a fiatal lány megszerzésére, ezt a megszerzést még senki nem azonosítja az országgal, főként nem annak visszaszerzésével. Az operett egészének tárgya egy szokványos hódítás története, nem több.

A színészekről jelmezes műtermi fotók készültek, ezen a kitalált magyarság ruharelikviái, a rokokó páróka a kacagánnyal együtt viselve egy lehetetlen, mégis jól ismert operettes közeget tárnak elénk. A magyarosság érzete sújtásokból és kalocsai hímzésekben rajzolódik ki, mindez a baden-badeni közegben huszárosch, Bodrogbán a tájegységtől távoli, ezért a képeken elsődlegesen Choltay karakterének idegensége manifesztálódik. A bemutató díszletéről nincs képi dokumentációnk, pedig a korszak leghíresebb-ismertebb díszlettervező művészet, az Operaház mesterét, Kéméndy Jenőt kérte fel a színház, aki a „magyar milieu”-t „szépen oldotta meg.”¹³ Mivel „... a második fölvonás már odahaza Nagymagyarországban történik (...) sok alkalom kínálkozik hangulatfestésre, tömegjelenetekre és dekoratív hatásokra is.” A hangulatfestés elemeiről egy dátumozatlan rendezőpéldány ad bővebb információt:

Nagy-Magyarország térképe zöld homályos tónusban csak erős határokkal, felette egy sok színes villanykörtevel világított magyar korona, melyet jobbról-balról két lebegő szárnyas angyal tart, bal sarok – jobb sarok egy-egy kuruc vitéz nemzeti lobo-

11 N. N., „Új asszony ékeztet Hamburgból. Menyasszonyok eldorádója a Városi Színházban”, *Színházi Élet* 12, 5. (1924): 24–25. 24.

12 N. N., *Új Budapest*, 1922 március 1. 4.

13 FERENCZY Frigyes rendező interjúja. in: N. N., Hat intervju... 19.

góval, középen egy sarlós parasztlány kévét nyújt át egy magyar parasztnak, aki kaszájára támaszkodva felfelé néz.¹⁴

Nagy-Magyarország körvonalainak kiemelése egy tablón 1922-ben a nemzeti fájdalomhoz, az érthetetlen helyzethez inkább tartozott, mint az irredentizmusához. A színházi kritikák is teljesen természetesnek vélik a Kéméndy-tabló tematikáját, nemcsak azért, mert a megszokott országábrázolás földrajzát hozza, ráadásul 1780-ban legalább annyira a magyar identitáshoz tartozott az egész Kárpát-medence tulajdonlásának *ideája*, mint a Monarchia éveiben vagy akár 1922-ben. Ez a tulajdonlás az operettben nem jogi, hanem emlékezetpolitikai kategória.¹⁵

Mi a nyelv?

A múlt emocionális felidézésére és jelenbeli megtapasztalására az operett ideális közeg, mert a műfaj nem a történeti rekonstrukció eseménypontosságát, hanem az affekció hullám(zás)át idézi fel. A zenei formák ezt az érzelmet népi dallamívekkel, tárogatós-hegedűs hangszereléssel, magyaros ritmussal közvetítik, de a megszólalás nyelve különös közegbe lépteti a mai librettó-olvasót. 2020-ban a szöveggönyv nyelvi szintje érthetetlen, egyszerűen követhetetlen, mi ez a száz évvel ezelőtti színpadi nyelv és ki beszéli. Hallható, hogy a nyelv nem az információ átadására, hanem karakterjellemzésre szolgál, így nem a szemantikai,

14 Az „Országos Színeszgyesület Irodalmi és Színeszeti Ügynöksége” által kiadott, kézírásról sokszorosított szöveggönyv-rendezőpéldány. Idézi: SZABÓ Miklós, „Milyen vagy Magyarország”. *História*, 8, 4. sz. (1984): 133–137, 136.

15 „A tempo, hogy Lotti elénekelt, az összes lampionok elalszanak, fehér világítás el – csak zöld refl. – elől egész személyzet mind szembe a közönséggel, egy lépést előre kinyújtva jobb kezét. Hátul ugyanakkor háttér fel – tabló látszik”. Idézi: SZABÓ 135.

hanem a hangzásbeli helyét értékeljük. Az operett nyelve egy némettel – jiddissel kevert, városian intonált magyar. Ilyen nyelv természetesen nincs, a megértést tehát nem kizárólag a szavak jelentése és a szintaxis állítja elénk, hanem a családi-közösségi viszonyok működése. Amit az apa mond, az a féltő apaságból szólal meg, amit a lány, az a lázadó lányságból, ez a szociálisan dinamikus sablon érthető.

WERNER: Te lány!... Te táncolni mertél ebben a lokálban?... Hálts maul!... Nyugalomság!... Egy szavazást se!... Das gibts net!... Rajtam a pantalon! Majd még számolunk. Most eredj fel és pakkolni, a hajnali delizsánsszal utazunk!¹⁶

Az operett a lefordíthatatlan sablonokat mutatja meg,¹⁷ a sablonok miatt tűnik együgyűnek a nyelv, de ez az együgyűsége kiemeli a közösségi beszédformákat. 1922-ben így beszél egy vidéki apa a fiatal lányával egy táncmulatságon. Az operett szakirodalma ezt a lehetetlen nyelvet egyrészt idiotizmusként tartja számon, másrészt elismeri, mennyire pontosan felrajzolja a közösség kommunikációs hálóját, azt a valóságos keretet, ami felismerhető minden nézőnek. A lehetetlen viszonyok realista ábrázolása (később, majd a szocialista) operettjátékszás lényegi eleme.

Mindemelett a szereplők neve is olyan formát hordoz, mely inkább az operettsablonok, s nem a nemzeti identitás felől teszi ismerőssé a közösség szociológiai összetételét. Gróf Choltai Choltay Bálint birtok nélküli főnemes, Hermann Werner szatócsiparos mellett Dennewitz és Clausewitz bárók, Juci és Amália az arisztokrácia, Aenchen, Trud-

¹⁶ Hamburgi 32–33.

¹⁷ Látható, hogy éppen a táncos-komikus viccei miatt kell mindig újraírni Kálmánt németről magyarra.

chen, Klarchen és Marietta az udvarhölgyek csapata, akik táncolnak a fürdőorvossal és a táncmesterrel. Ezért inkább egy összetett etnikumú monarchia valóságát, mint a későbbi értelmezésekben megerősödő magyarság-érzetet találjuk meg.

A nyelvi inkompetenciák a humort jelenítik az operett műfajában, a nyelv rossz használata élcforrás. *A hamburgi menyasszonyban* Werner papa egész szerepe épül arra, hogy nem tud magyarul.

WERNER: S hogy mondják magyarul: fenszterlizni?¹⁸ Ablúgozni?

JUCI: Dehogy!... Azt itt csak úgy mondják, fencterlizni!¹⁹

WERNER: Sie, her Oberstkammerdiener!²⁰

GYURKA: Nem értek én zsidóul instállom!

WERNER: Hát akkor mondom magyarul!²¹

A nyelv hozza magával a húszas évek elejének könnyed antiszemitizmusát, mely még nem a gazdasági sztereotípiákra reflektál, csak úgy az általános csevely része.

CHARLOTTE: ... olyan szomjas?

KRISTÓF: Kiinnám én még a vöröstengert is, noha a Lipótváros anno dacumal strandfürdőnek használta.”²²

18 Az imádott nő ablaka alatt fel-alá sétál (abban a reményben, hogy a nő megjelenik az ablakban, vagy legalábbis észreveszi őt). Bizalmas nyelvi szó, az udvarlásnak ezzel a módjával együtt eléggé elavult.

19 Hamburgi 40.

20 lovag. Kazinczy és Széchenyi levelezésében gyakran előfordul.

21 Hamburgi 45.

22 Hamburgi 55.

Szinte elvárt, hogy a dúsgazdag szatócs Hamburgból lengyel zsidó legyen, így a librettó a maga operettes természetességével helyezi a magyar közösségen kicsit kívül a zsidókat. Werner-papa például liberális közlönyt olvas, a Stuttgartit,²³ s már az első felvonástól gyanítható, hogy valójában az ő asszimilációtörténete az egész operett társadalomfilozófiai közege.²⁴

A félrenézés folyamata: az irredenta himnusz

Ekként feltérképezve a könnyed meséjű operettet, közelebb juthatunk annak megértéséhez: miért éppen ez a dal vált a két háború között felerősödő revíziós törekvések himnuszává. Az operett bemutatástörténete a jobb műveknek járó disszeminációt mutatja: százas szériák, repríz az anyaszínházban, majd vidéki jogeladások, végül öt-hat év után egy-egy dal kilép a mű eredeti kontextusából, s dalesteken saját és önálló karrierbe kezd. A *hamburgi menyasszony* közepesen sikeres műnek számított, de ez a siker keveset köszönhetett a mű esztétikai értékének. A bemutató körül pár mozzanatot tudunk tetten érni: a színészek sztárságából következő tudást és rajongást, az operettből készült két film hatását és a librettó alapját képező kisregény szerzőjének politikai pozícióját. Az első két siker-tényező általános, az utóbbira azért érdemes ránézni, mert a megvásárolható művészi-alkotói lét ismert jelenségét hordozza.

A bemutató reklámhadjárata 1922-től kiemeli, hogy a darabot hárman szerzik, az adaptált mű szinte nagyobb súlyt kap, mint az új ope-

23 Hamburgi 17.

24 „Ne idézd itt nekem a zsidó patriarkák korát” – mondja Málinak. Hamburgi 18.

rett, s Pekár Gyula *Kölcsönkért kastély* című kisregényéről csak dicserően nyilatkoznak.²⁵ Pekár szerző pozíciói korán visszaigazolhatták az irredenta allúziókat. Pekár volt vallás- és tanügyi államtitkár, rövid ideig tárca nélküli miniszter, három évtizeden át országgyűlési képviselő, a legfontosabb irodalmi közszerv, a Petőfi Társaság elnöke. Mindemellett szerény képességű író. A Turáni Társaságnak éppúgy elnöke, mint a Magyar Külügyi Társaságnak, gyenge írásai leválaszthatatlanul rátapadnak politikai tisztségeire. Pekár 1937-ben meghal, de még megéli legismertebb művének revizionista értelmezését. A húszas évek legvégén már találunk apró nyomokat a sajtóban az operett egy dalának, a csak SzVGyV-nek rövidített finálé áthallott értelmezésére. Dalegyletekben, iparostestületekben éneklik,²⁶ csendesen válik a trianoni szerződés fájdalmas, a határrevízió titkos gondolatának büszke himnuszává. A dal, mint láttuk, a táj és a nemzet mentális azonosítását szolgálja, egyszerű dallamíve és gondolati struktúrája könnyen megjegyezhetővé és énekelhetővé teszi. Először az erdélyi területeken cenzúrázzák a dal refrénjét (Magyarország helyett mese- vagy Tündérország),²⁷ majd a második háborúba lépve, a határrevíziók után a Magyar Állami Operaház is vendégszerepelni megy Kolozsvárra, „Áhitatos lel-

25 N. N., Hat intervju... 19.

26 Budai Iparos- és Kereskedőifjak Városmajor utcai kultúraegyesülete. *Fővárosi Hírlap*, 18, 44. sz. (1929): 13.

27 „Az operettdallamhoz kötődő irredenta konnotáció tanújele volt például, hogy amikor a román hatalom Erdélyben irredenta megnyilvánulásokat keresett szinte minden színpadi szereplés körül, Lengyel Irén színésznőnek azért bontották fel a szerződését Kolozsvárt, 1931-ben, mert *A hamburgi menyasszony* előadásán véletlenül nem a cenzúra által jóváhagyott szövegváltozatot énekelte: »Szép vagy, gyönyörű vagy, Meseország.«” KÖTŐ József, „A színházi intézményrendszer Erdélyben a két világháború között”, *Korunk* 13. 4. sz. (2002): 55–64.

kesedéssel készülnek Kolozsvárra a budapesti Operaház művészei”,²⁸ s az SzVGyV-t viszik magukkal zászlóként. A román reakcióként várt és emlegetett betiltás²⁹ a dalt még inkább a megvédendő nemzeti jelképek közé emeli. Egyértelműen Horthy Miklós kormányzó külpolitikájával válik a toposzokból építkező szerelmes dal irredenta himnusszá, s a dal kettős hatástörténeti karakterológiája a mai napig észlelhető.

A második háború után, a békeszerződések és a szovjet megszállás-felszabadítás egyértelművé tette, hogy Magyarország a trianoni szerződésben kijelölt határ mögé húzódik vissza. Az operettet, melynek vezérmotívuma a területvisszafoglaló gondolatok himnuszává vált, többet nem játszották. A dal sorsa itt azonban nem ért véget, mert nem egyszerűen csak a revizionizmushoz kapcsolódik, hanem az összetett múlt emlékekkel kirakott magyar identitás részévé vált. Elérte azon dalok sorsa, melyek szépségét nosztalgikus megidézésük adja, reprezentációs szokásrendjük pedig szimbolikus gesztusként a közösség politikai kommunikációját színesíti.

Bartók Concerto

A SzVGyV dal eltűnhetett volna az államszocialista négy évtizedben, mert operettként szériamű, revizionista dalként tiltott, de fennmaradásához egészen különös módon éppen Bartók Béla járult hozzá. Az 1945-ös *Concertó* negyedik tétele könnyen felismerhetően megidézi a dal első ütemeit, s ez nyolcvan éve komoly zeneesztétikai és -történeti

²⁸ *Ellenzék*, 61. 253. sz. (1940): 6.

²⁹ *Ellenzék*, 61. 252. sz. (1940): 6.

vitákat indít el. Először is el kell dönteni, kié a dallam. A *Szép vagy*-ot honvágydallamnak nevezi a Bartók-irodalom, mely vagy „egy sztereotip módon irredenta magyar dallamreminiscencia román ritmusú változata,”³⁰ vagy dallamában lehet román.³¹ A *Concerto* legendás karmestere, Solti György úgy fogalmaz, hogy „magyar érzelmek pentatóniája után következik a negyedik tétel, a scherzo, tréfa, gyakran 5/4 és 5/8-as ritmussal”,³² s ezt bulgárnak nevezi. Bár az is elképzelhető, hogy „a »Concerto« és a »SzVGyM« első taktusaiban ugyanazok a hangjegyek szerepelnek, pusztá véletlen.”³³ A dal, a bartóki honvágydallam eredetét³⁴ az emigrációban élő magyarok tartották fontosnak felfejteni,³⁵ ez is azt igazolja inkább, hogy nem feltétlen a revizionista karriere, hanem identitáspolitikai története tartja az emlékezet-gépezetben³⁶ Kulinyi és Vincze dalát.

30 STACHÓ László, „Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?”, *Muzsika*, 49, 5. sz. (2006): 36.

31 „Bartók 1935-ös kolindagyűjteményében (Bartók/*Colinde*) számos olyan dallam található, amelyek – Bartók saját lejegyzésében – a honvágy-dallamhoz hasonló ütemváltásokat rejtenek (...) mint a *Concerto* »honvágydallama«. Érdemes megfigyelni, hogy a *Concerto* Félbeszakított közjáték-tételének első dallama is – lídes koloritja és kolindaritmikája nyomán – elsősorban román népzenei reminiscenciákból építkezik.” STACHÓ: Szép vagy... 36. És: LÁSZLÓ Ferenc, „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik – Fakten und Deutungen”, *Studia Musicologica* 36, 3-4. sz. (1995): 413–428.

32 Solti György. Concertóról <https://www.youtube.com/watch?v=OQb3VUljpa0>. (letöltés 2020.03.27.)

33 George FEYER, „olvasói levél”, *Irodalmi Újság*, 15, 46. sz. (1965): 8.

34 BARTÓK Béla, *A Concertóról*. in: Bartók Béla *Összegyűjtött írásai* I. Közreadja SZÖLLÖSSY András. Budapest: Zeneművészeti Kiadó, 1966. 435–437.

35 1960-as években, a Párizsban kiadott *Irodalmi Újság* hasábjain (lásd Nyéki Lajos, Engel Iván, George Feyer, Gara László és Gergely János hozzászólásait a következő lapszámokban: 1965. október 1., november 15., december 1., december 15–1966. január 1” Stachó idézi

36 ANGI István, „A bartóki iróniáról”, *Korunk*, 24. 3. (1981): 87–93. 91.

A monarchia és az monarchiás operett vége

Az első háború után közvetlenül még nem Trianon és az akkor még rövid 1919-es szovjethatalmi időszak traumája jellemezte Magyarországot, hanem a sehollét ténye. A monarchia felbomlásával nem csak vasúti, közúti hálózatát, de diplomáciai, információs hálózatát is elvesztette minden utódállam.³⁷ A Vichy-jegyzék és a Budapest felől követhetetlenül titkos egyezkedések láthatatlanná tették az országot, melynek csak a mentális térképe őrizte nagyságát.

A hamburgi menyasszony dallamának történeti íve magába fogadta az irredenta gondolatokat és a haláltáborok emlékezetét egyszerre. Vincze 1936-ban, a zsidók jogait szabályozó törvények bevezetése előtt meghalt, de Kulinyi élt, s a legendás sorokat író librettista internálótáborban, Bruck an der Leitha ausztriai kisvárosban, a monarchia szlovák-magyar-osztrák határainak közelében vesztette életét.

³⁷ ORMOS Mária, „Magyarország az első világháború utáni játéktéren”, *História*, 11. 3. sz. (1990): 18–21.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Az átírás leckéje

Operett-adaptáció az 1950-es évek elején

Az 1949-ben államosított és az 1956-os forradalomig Gáspár Margit vezetése alatt álló Fővárosi Operettszínház 1952-ben talált rá a klasszikus művek átdolgozásának termékeny, mindmáig elfogadottságnak örvendő formájára.¹ Ehhez azonban – az igazgatónő szavaival – szükség volt egy „nagy művészi tévedésre”, amelyen keresztül a színház megtanulta, „hogyan egy szöveg átdolgozásánál csak addig lehet nyújtózkodni, ameddig a zene takarója ér”.² Ez a tévedés az *Orfeusz* bemutatója volt, a tanulás pedig csakhamar fényes eredményeket hozott az évtizedeken átívelő diadalt biztosító *Luxemburg grófja* és *Csárdáskirálynő* formájában. Tanulmányom az Offenbach- és a Lehár-operett 1952 eleji és végi előadásait és az adaptáció módozatait vizsgálja, hogy rávilágítson arra, pontosan milyen leckéjét is sajátította el az átírásnak az Operettszínház a műfaj számára politikai szempontból rendkívül megterhelő időszakban.

¹ A tanulmány az NKFIH – OTKA K-131764 projektjének keretében készült.

² GÁSPÁR Margit, *A könnyű műfaj kérdései*, Gyorsírói jegyzőkönyv Gáspár Margitnak a színházi közönségszervezői tanfolyamon 1954. június 2-án tartott előadásáról, Gépelt kézirat, 13. PIM–OSZMI Kézirattár V. sz. 229/1994, Gáspár Margit hagyaték.

Kétségtelen közönségsikere ellenére az *Orfeusz* az államvallásos kultúra elvárásához igazodó Operettszínház politikai stréberségének bizonyítékából lett kritikai ösztűz céltáblája és a színháziak önértékelése szerint: nyilvánvaló bukás.³ A sajtó dicséretként említette, hogy „bátor és nemes szándék” vezette az alkotókat, amikor olyan darabbal álltak elő, amely „békeharcra serkenti az embereket és a satíra eszközeivel rántja le a leplet a nyugati imperialisták képmutató hazugságairól, mindenre elszánt mesterkedéseiről”.⁴ Az előadás tehát, középpontjában a földet dalra fakasztó, az alvilág és az istenek alkonyát egyaránt előidéző Orfeusszal, aktuálpolitikai célzatossággal bírt: a Béke Híveinek Párizsi Világkongresszusán, 1949. áprilisában indult nemzetközi békemozgalom sajátosan eltorzított, kommunista békeharccá mitizált trendjéhez csatlakozott.⁵ E trend háttérében az a fegyverkezési program állt, amelyet Magyarország minden előzetes gazdasági kalkuláció felforgatásával szovjet utasításra volt kénytelen megvalósítani. Miközben a Magyar Dolgozók Pártjának vezetősége „– korabeli szlogent idézve – néhány év leforgása alatt a »vas és acél országává« próbálta átformálni Magyarországot”, a fegyverkezéssel összefüggő beruházások „pazarló forráselszívása állandósuló nélkülözést okozott a társadalom

3 Az „államvallásos kultúra” kifejezést Szilágyi Ákos használja a sztálini idők filmjeiről írt tanulmányában. Vö. SZILÁGYI Ákos, „A sztálini idők mozija 1”, *Filmvilág* 31, 9. sz. (1988), 36. A jelző kapóra jön a Rákosi-korszak színháza esetében is, amikor nem pusztán az (*Orfeusz* esetében különösen lényeges) antiklerikalizmus, hanem az egy pártrendszer és ideológiája mindenhatóságának propagálását várták el a színháztól.

4 BACSÓ Péter, „*Orfeusz*. Bemutató a Fővárosi Operettszínházban”, *Irodalmi Újság* 3, 11. sz. (1952. március 13), 5.

5 A békeharc ügyében folytatott propaganda frappáns összefoglalását adja *Az emberiség legnagyobb mozgalma. Békeharc Magyarországon* címmel (Budapest: Magyar Fotó Dia-osztálya, 1953) a Népművelési Minisztérium megbízásából készített diafilm. Vö. <http://diafilm.osaarchivum.org/public/index.php?fs=1311>.

szinte egésze számára”.⁶ Égető szükség volt tehát a minden médiumot felhasználó propagandára, az *Orfeusz* operettszínházi bemutatója pedig ennek része lett „az aktuális hidegháborús miliőben”.⁷

A premier, tíz nappal azelőtt, hogy 1952. március 9-én a magát „Sztálin legjobb magyar tanítványaként” reklámozgató Rákosi hatvanadik születésnapját ünnepelte hatalmas csinnadrattával az ország, az Operettszínház belső megfelelési kényszerének (vonalassága ellenére figyelemreméltó ötletességgel bíró) példájaként volt értelmezhető, főleg, hogy alkotói mindent kipipálhattak általa, amit a felettes szervek a színháztól elvártak. „Az 1948–1949-es évad leleplező szándékú, politikailag bizonytalannak bélyegzett drámairodalma” kapcsán Korossy Zsuzsa megállapítja, hogy az „a következő évadra határozottan elkötelezte magát a szocialista realizmus mellett. Ennek ellenére, különösen az új magyar darabok esetében, hiányolták a »békéért folytatott harcot«, az antiimperialista témákat, az egyházellenes propagandát pedig túlságosan gyengének találták.”⁸ Az *Orfeusz* épp e hiányosságokat, gyengeségeket emelte főtémává, szerteágazóbb módon, mint az 1951–52-es központi évadtervezés ígérte, ahol még csupán úgy került említésre, mint amelynek „új szövege: a Fehér Ház és az amerikai alvilág kapcsolatait szatirizálja”.⁹

Egy klasszikus tendenciózus átíratként az *Orfeusz* az évad második premierje lett a *Szelistyei asszonyok* és az *Állami áruház*, egy történelmi és egy kortárs témájú új magyar operett között, a két évvel korábbi

6 GYARMATI György, *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956* (Budapest: ÁBTL – Rubicon, 2011), 171. és 209.

7 Uo. 171.

8 KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás, 45–137 (Budapest: OSZMI, 2007), 86.

9 Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára M-KS 276. f. 89. cs. 399. ó.e.

Offenbach-aktualizálás, a *Gerolsteini nagyhercegnő* tanulságaira alapozva. Noha a Gáspár Margit igazgatása alatt a *Bécsi diákoktól a Szelistyei asszonyokig* ívelő sorban színre került művek némelyikét sikertelennek bélyegezte a hivatalos megítélés, „mind a nyolc operett óriási sikert aratott”.¹⁰ Ahogy az *Orfeusz* is, miközben a sajtó fiaskónak minősítette az átdolgozást: nagynak és izgalmasnak titulálta a darabban színpadra hozott témát, de nem ítélte megtaláltnak a témához „méltó formát”.¹¹ Sőt *ab ovo* elvetéltnek tartotta, mondván: az Offenbach által politikai szatírának szánt mű felújításai és átigazításai „mindig az elnyomó rendszert gúnyolták”, az allegorikus persziflázsforma pedig lehetővé tette, hogy „bántatlanul megcsipkedhe[ss]ék a tunikába bújtatott, mindenki által ismert politikusokat”.¹² Mivel a Rákosista diktatúra sajtója nem talált elnyomó rendszert az 1950-es évek elejének Magyarországon, úgy vélte, „a szerző mondanivalóját szabadon, tunika nélkül, nyílt sisakkal is elmondhatta volna egy mai tárgyú szatírában”¹³, és súlyos hibának tekintette, hogy nem ezt az utat választotta „Hámos György elvtárs, Kossuth-díjas író, [akit] az első magyar honvédoperett, a nagysikerű *Aranycsillag* megalkotásáért tüntetett ki a nép állama”.¹⁴ Az Operettszínház vezetősége más szempontból ugyan, de hasonlóképp „rossznak” nyilvánította a kísérletet¹⁵, amely a zenei átdolgozás és újrhangszerelés ellenére sem tudott úrrá lenni a meg-

10 RÁTONYI Róbert, *Operett*, 2. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 289.

11 ANTAL Gábor, „*Orfeusz*. Hámos György operettje a Fővárosi Operettszínházban”, *Magyar Nemzet*, 1952. márc. 16., 7.

12 BACSÓ, „*Orfeusz...*”, 5.

13 Uo.

14 (NINCS SZERZŐ), „Írói magatartás”, *Világosság* 9, 88. sz. (1952. április 12), 6.

15 SEMSEI Jenő felszólalása, in *Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én* (Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955), 73.

újított szöveg és a muzsika feszültségén. Hiába ment táblás házakkal az *Orfeusz*, a kritika nem látott túl annak doktrínáján, hogy „a siker nem mindig igazol, vagyis van úgy, hogy a siker rosszul igazol”¹⁶, az alkotók számára azonban csakhamar kamatoztatható belátásokkal szolgált a szakmai ballépés.

Az aktualizálás határain jócskán túllendülő átdolgozást persze nem ok nélkül részesítette megsemmisítő bírálatban a kritika. Ugyan az előadásnak a *Gerolsteini nagyhercegnő* 1950-es bemutatója volt az előzménye, nem egyformán jártak el a megújítók. A *Gerolsteini* szövegkönyve anno „a »kis Napóleon« mögött álló uralkodó klikkek szatirikus leleplezésének igényével lépett fel, s ezt a társadalomkritikát fejlesztették tovább az átdolgozók [Gáspár Margit dramaturgiai terve nyomán a Békeffy-Kellér szerzőpáros], a mai »kis Napóleonok« [...] kipellengérezéséig”.¹⁷ Ahhoz azonban, hogy az *Orphée aux Enfers* sokkal áttételesebben ható szatirikus vonulata mai élt kapjon, és a béke ellenségeinek kigúnyolása mellett a békeharc magasztos eszmeiségét is ki-domborítsa, Hámos Györgynek „rengeteget kell[ett] toldoznia-foldoznia”, s „e szabászati műveletek folytán a régi kabátból jóformán csak a gombok maradtak”.¹⁸ A földön, a „mennyen” és a pokolban játszódó *opéra bouffont* oly mértékben újragondolták, hogy értelmetlen a két változat kimerítő összevetése: az újban visszaköszönnek helyzetek, motívumok, melódiák a régiből, és vannak komolyabb átfedések is, ám az 1952-es Operettszínházi *Orfeusz* teljesen más utat jár be, ráadásul e más úthoz igazított zenével, mint az 1858-as párizsi.

16 MÁTRAY-BETEGH Béla felszólalása, in *Az operett kérdéseiről...*, 38.

17 ANTAL, „*Orfeusz...*”, 7.

18 Uo.

Az átírás ellen nem emelt kifogást a sajtó, sőt kétszeresen is legitimálta: a mítosz és a politikai célzatosság szempontjából egyaránt szükségesnek vélte. Egyrészt tehát azért, mert „minden mondának, legendának az a szerepe, hogy folytonosan változzon, hogy új és új színekkel gazdagodjon, hogy tartalma együtt fejlődjön a korával”¹⁹, másrészt pedig azért, mert a librettó „erősen eltávolodott eredeti merész mondanivalójától, [és] amint távolabb került a darab Franciaországtól és korától, célzásai, jellemei, fordulatai egyre szürkébbé, kevésbé érthetővé, mit sem jelentővé váltak”.²⁰ Az instrumentális mítoszfelfogás és az *Orphée aux Enfers* „kulcsdarabként” tételezése mind a sejtetett végcél (a kommunista üdvtörténet) felőli pillantás – „hogyan látja az egyre szélesebb távlatok felé fejlődő mai ember az ősi monda hősét”²¹ –, mind a vélt eredethez – „a darab eredeti, haladó szelleméhez”²² – való visszatérés elgondolását biztosította. Sőt beleolvasni engedte a szocialista – „a sötétség erőivel harcoló” – művész ars poeticáját, elvégre (amint a *Magyar Nemzet* allegorizálta) „a mai író annak a harcnak fáklyáját tartja kezében, amely azért folyik, hogy a korlátok világa helyett a szabadság világa uralkodjon az emberek között”.²³

Az írói lelemény példájaként említették a kritikusok a mű „szerencsés és szép” indítását²⁴, amely ellentétes irányba terelte a cselekményt, mint az *Orphée aux Enfers* expozíciója. Hector Crémieux és Ludovic Halévy darabjában (a Közvélemény perszonifikációjának bemutatko-

19 Uo.

20 D.Sz., „Isteneknek álcázott gonosztevők. Az új Orfeusz próbája a Fővárosi Operettszínházban”, *Világosság* 9, 33. sz. (1952. február 8), 6. (Kiemelés az eredetiben.)

21 ANTAL, „Orfeusz...”, 7.

22 D.Sz., „Isteneknek álcázott...”, 6.

23 ANTAL, „Orfeusz...”, 7.

24 BACSÓ, „Orfeusz...”, 5.

zása után) a dala közben szedett virágokból Eurüdiké girlandot fon, és Arisztaiosz kunyhójának ajtajára helyezi. A kuplé frivolitását az adja, hogy hallani sem akar férjéről, Orfeuszról – „N'en dites rien à mon mari, / Car c'est pour le berger joli / Qui loge ici.” –, ellenben szívesen fogadja a pásztor udvarlását, akinek képében, jóllehet ezt nem tudja, Plutó, az alvilág ura csapja neki a szelet. A megérkező Orfeusszal – a thébai Orphéon szintén csapodár, épp egy nimfát imádó igazgatójával – folytatott duettje sem más, mint családi veszekedés, benne a férj „csak azért is” hegedűversenyével, amelyet a nő hallgatni sem bír. Hámosnál (a lányok menyegzői dala és tánca után) Euridike éneke a vőlegénye iránti mély érzések foglalata – „A szívem megremeg, ha látlak / Úgy feldobog, / A gond a lágy mosolyba olvad át, / Ha rád gondolk” –, kettőse Orfeusszal pedig a sírig hű szerelem kölcsönös kinyilvánítása némi pajkos évődés után, amelynek közepette békítőleg hangzik fel a hegedűszóló.

A kritika ebben az „eredetivel” maximálisan szembemenő indításban vette észre Hámos azon érdemét, hogy *„felismerte és továbbfejlesztette az eredeti Orfeusz-monda megkapóan szép költői értékeit, ma is ható eszmei erejét”*.²⁵ A cselekmény Orfeusz békedalának többszöri, egyre ellenállóbb hangvétellű felcsendülésében csúcsra járatott, magasztos-patetikus vonulata mellett az átírat kevés pozitívuma közé soroltak olyan jól sikerült figurákat, mint „a jobboldali szociáldemokrata típusát” megtestesítő Vulkán, „aki állandóan nem létező tömegeire és kerges tenyerére hivatkozik, amíg le nem leplezik és el nem látják a baját az öntudatra ébredt dolgozók”, vagy „a »haladószellemű« kis Ámor, aki bátran szembefordul az Olimposszal a szerelmesek érdekében, majd ott is hagyja az isteneket és az emberek mellé áll, mert

25 Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

megérti, hogy igazán boldog szerelem csak a béke és a szabadság országában virágozhat”.²⁶ Dicsérettel illeték még a szatíra és a cselekmény vonalán egyaránt a legtöbbet nyújtó harmadik felvonást, amely „megmutatja két imperialista hatalom belső ellentéteit, harcát a nyersanyagforrásokért, és azt is, hogy *ennek ellenére* hogyan kötnek szövetséget Prometheus országa és a béke ellen”, valamint a darab zárlatát, ahol Orfeusz nem csupán visszakapja kedvesét, hanem „az emberek messze hangzó békedala elsöpri a szerelmeseket halálra ítéelő vérbíró-ságot, megreszketteti az alvilági hatalmakat. A mű befejezése szépen, költői módon sugározza a békéért harcoló, egyszerű emberek minden háborús szándékot legyűrő hatalmas erejét.”²⁷

Tetemesebbnek bizonyult a negatívumok felsorolása, amelyek között – jóllehet operettről van szó – az elmélyültség hiányát tekintették a bírálók elsőrendűnek. A felszínességet, az ellenség nem elég veszélyesnek mutatását főleg egyes figurák, például Jupiter esetében rótták fel, akinek „álszent békeszólamait” leleplezi a darab, de „az összkép, amely erről az ellenséges főistenről kialakul bennünk, mégsem elég mély és tipikus, inkább hasonlít egy házsártos, kissé szenilis öregúrra, mint veszélyes elszánt zsarnokra. Mars a hadisten részeges bárgyú krakéler, Vénusz pedig szvingelő, spicces bárnő.”²⁸ A szatíra cselekménybeli vonulatának méltányolása ellenére hibaként került elő a túlpolitizáltság és a kétszeresen is félrement humor. Jóllehet az *Orphée aux Enfers* humorát mindig is az anakronizmusok biztosították, Hámos pedig „csak” felfrissítette őket, az ítések zavarónak vélték, hogy a humor „elsősorban viccekből, »bemondásokból« és nem szatírai jellemekből

²⁶ Uo.

²⁷ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁸ Uo.

és helyzetekből fakad”²⁹, ráadásul „a szerző az anakronizmusok egy részét a mi frazeológiánkból veszi”.³⁰ Ugyanakkor túlfelül szofisztikáltan találták a nevetést megcélzó elemek egy részét azon néző számára, „aki nem szakértő, de tanulni és szórakozni szeretne”.³¹ A komolyságot igénylő részek gyengeségének mondták az „indokolatlanul szentimentális mélységekbe tévedő” ábrázolást, „az erőszakolt, primitíven »költői« eszközökkel tudat[ott] mondanivalót”, a pozitív szimbolikát helyenként jellemző „kezdetlegességet”.³²

Bírálat érte a Hámos librettójának Polgár Tibor által megféleltetett zenét is, egyrészt hatóerejét illetően, a megváltoztatott dalszövegek vonatkozásában, másrészt átvételének pusztán ténye miatt. Egy-egy szám muzsikája – ráadásul a számok olykor másnak lettek adresszáva, mint az „eredetiben” – még az újrarahangszerelés ellenére sem harmonizált a módosított versezettel, így volt aki kevésnek érezte például a békedal erejét: hogy egy „kellemes zenéjű dalszövegre bízta Hámos az általa színpadra hozott békeharc legfontosabb, legdöntőbb funkcióját”.³³ Lényegében emiatt nehezményezték a zene megtartását, s jobbnak látták volna, ha azt is újraírják, mert „az Offenbach-i *Orfeusz az alvilágban* az

29 „Ennek a szóbeli humornak fő forrása a műben hemzsegő sok anakronizmus. [...] Jupiternek sok sava van, [...] egy másik isten fizetés nélküli szabadságra készül, az öreg Kronosz pedig újjáélesztésként dinamómotort szerel az idő kerekére.” Uo.

30 „A részeges Mars például nem nektárt iszik, nem is cocacolat, hanem extraprofitot. Jupiter sematizmusról beszél, meg tömegdalról, [...] Styx, az alvilágba került exkirály a bizományi áruházban tudja trónját, ami szintén pesti sajátosság. Néha aztán az istenek egészen körüti görögségbe tévednek, »letrógerozzák« egymást, »kinyírásról« beszélnek és hasonlóról.” Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

31 ANTAL, „*Orfeusz...*”, 7.

32 Vö. „Primitív jelképe Prométheusz országa a Szovjetunióknak.” BACSÓ, „*Orfeusz...*”, 5.

33 ANTAL, „*Orfeusz...*”, 7. – „Csak az isteneket nem rendíti meg Romhányi József ügyes dalszövege, s az istenekkel sajnos egyetért a közönség is. Amikor a gonosz és cinikus Jupiter megjegyzi, hogy úgy látszik, ő nem tigris, mert nem változtatja meg egész valóját Orfeusz dala – a nem gonosz és nem cinikus néző kénytelen Jupiternek adni igazat.” Uo.

orfeumok világának Orfeusz-elképzelése”, és „csak teljesen új zenével lehet a nép mai harcát s a néphez hű művészet mai küzdelmét kifejező, megjelenítő Orfeusz operettet alkotni”.³⁴

A szemellenzős bírálatokra a *Független Magyarország* hasábjain reagált a librettó szerzője, kvázi pontokba szedve a vádakát és rájuk adott válaszait, a darab strukturalitását szem előtt tartva, a kifogásolt elemek dramatikus funkcióját hangsúlyozva. Hámos György „merészségét” nem hagyták annyiban, és a viszontválasz a *Világosság* rövid cikkében érkezett meg, amely leszögezte: „a darabot a kritika élesen elítélte, mert a hasznos célt az átdolgozás nem érte el, inkább ellenhatást váltott ki. [...] Hámos elvtárs nyilatkozatában félvállról »elintézte« a feléje elhangzott kritikát, annak minden »vádponjtját« kerekén visszautasította. Még azzal sem igyekezett hitelessé tenni állításait, hogy a bírálatnak akár egyetlen pontját is elfogadta volna. [...] Ilyen fölényesen, ilyen arisztokratizmussal azonban író nem utasíthatja el egyértelműen a kritikát.”³⁵ A önkritika gyakorlás fixa ideájának korában nem bizonyult ártalmatlannak a racionális magyarázatra törekvés, s a *Szabad szelet*, az *Aranycsillagot* és az *Orfeuszt* követően Hámos nem dolgozott többet az Operettszínháznak.

Az *Orfeusz*, a Gáspár Margit vezette Operettszínház egyik legmerészebb, kísérleti jellegű vállalkozása azonban maradandó tanulsággal szolgált a dramaturgiai munkát illetően, s e tanulság azon nyomban kamatoztatásra került a *Luxemburg grófja* új változatában. Ezzel a színház egyfajta példastatuálásra vállalkozott, amely mögött egy lényeges (épp az *Orfeusz*ból fakadó) belátás és rossz példák egész sora húzódott meg. Elsődlegesen annak konstatálása, hogy „klasszikus operettet át-

34 Uo.

35 (NINCS SZERZŐ), „Írói magatartás”, 6.

dolgozni nehezebb, mint új operettet írni. Játszani is, rendezni is nehezebb, mint egy mai darabot.”³⁶ Egyrészt azért, mert Gáspár Margit nem tartotta átírás nélkül elképzelhetőnek a klasszikusok műsorra tűzését, és egészségtelennek vélte a népszerű operetteknek azt a „gátástan felújítás áradatát [vidéki színházakban, illetve a rádióban – K.K.Á.], amelynek jelenleg tanúi vagyunk, [...] mert művésztelen, mert félresiklatja az operettet és elrontja a közönség ízlését”.³⁷ Az át nem írt, legfeljebb zanzásított művek káros hatásáról a közönségszervezők is beszámoltak, amikor arról adtak hírt, „micsoda rettenetes rombolás folyik vidéken. Innen-onnan rekrutálódott rettenetes brigádok járják az állami gazdaságokat, a termelőszövetkezeti csoportokat és olyan helyeken is megfordulnak, ahova mindeddig még a Faluszínház sem jutott el. [...] Ma már a *Luxemburg grófját* 4–5 színésszel játsszák az ilyen rendezvényeken, 4–8 forintos helyárakkal. Az összes szakszervezeteknek vannak rendezvényei, nem is beszélve a tanácsról.”³⁸ Másrészt, Gáspár Margit nem preferálta a rossz átdolgozás azon formáját, amely szellemtelenül vonalasította a régi operetteket, mint például az a szegedi *Éva*-bemutató, ahol Lehár műve „üzemi környezetben» /!/ játszik, [és] egy munkáslányról szól, akit a darab végén elvesz a gyár-igazgató”.³⁹

A rossz átdolgozás másik fajtájának tartotta a szöveg és a zene egymás ellen fordítását, amelyre épp az *Orfeusz*, a békeharc magasztos történetéhez illesztett frivol Offenbach-muzsika szolgáltatott példát. A *Luxi* – ahogyan a színháziak maguk között nevezték – e végletek el-

36 GÁSPÁR, *A könnyű műfaj kérdései*, 13.

37 Uo. 12.

38 Uo. 19–20.

39 Uo. 13.

kerülésére vállalkozott, jó példát igyekeztén mutatni arra, hogyan il-
domos eljárni az operett revideált tradícióját illetően, és a sajtó ezért
nem csupán színházi, de kulturális tetteként üdvözölte. Sőt Lehár „derűs,
optimista” zenéjében, „szélesen hömpölygő, csupa dallam-muzsikájá-
ban”, amelyre „fogékony a mai néző is”⁴⁰, jelentős hozzájárulást látott
a szocializmus építéséhez. Erre pedig szükség is volt, hiszen a *Luxi* be-
mutatójának éve, a személyi kultusz tetőpontján minden szempontból
komoly kihívás elé állította a lakosságot abban a négy éve tartó folya-
matban, amely „nem volt más, mint kényszerkísérletezés egy ország-
nyi laboratóriumban olyanokon, akiknek a szocializmus mibenlétéről
nem vagy alig voltak ismereteik”.⁴¹

Sőt, a műfaj szocialista kezdeményeinek forszírozása mellett a *Luxemburg grófjával* vette kezdetét a „klasszikus operett új kultusza”.⁴²
1954-ben Gáspár Margit már múlt időben hozta szóba, hogy „pár évvel
ezelőtt még nagyon sokan állították azt, hogy az operett meghalt és fel
sem támasztható. Erről ma már senki sem beszél. Az operett feltámadt,
él és életteljesebb, mint valaha.”⁴³ Az első körben 278 előadást megért,
majd kétszer felújított *Luxi* az operett elevenségének ékes bizonyítéka
lett, miután a színház sikeresen megküzdött a műfajt temetni akarók-
kal és tíz bemutatóval bizonyította: nincs igazuk. A Lehár felé fordu-
lás mögött pedig az a felismerés állt, hogy ápolni kell az operett „hala-
dó hagyományát”, amelyet „éveken keresztül rosszul elhanyagoltunk.
Nagyon hibásan ítéltük meg Lehár és Kálmán operettjeit. Csak rossz
szövegüket néztük és bármennyire is fájt a szívünk a zenéért, [...] azt
gondoltuk, hiába, e darabokat nem lehet feltámasztani. Ez helytelen

40 GOMBOS László, „Luxemburg grófja”, *Népszava*, 1952. dec. 30., 4.

41 GYARMATI, A *Rákosi-korszak*, 200.

42 GÁSPÁR, A *könnyű műfaj kérdései*, 3.

43 Uo.

volt. Megtagadtuk a Lehár-Kálmán hagyományt, pedig tovább kellett volna azt fejlesztenünk, *meg kellett volna tisztítanunk a ráarakódott salaktól.*⁴⁴

A Gáspár Margit által hibásnak mondott megítélés foglalatának tekinthetők azok az állásfoglalások, amelyek a Zeneművészeti Szövetség berkeiben születtek, és az osztrák-magyar operett „ezüstkörében” készült művek kortárs életképtelenségét vizionálták. 1950-ben például Szabó Ferenc arról beszélt, hogy „a Kálmán-Lehár-féle vonal tökéletesen megbukott. Ezt a vonalat továbbvinni ma már legfeljebb karikatúra formájában lehetne.”⁴⁵ Székely Endre, az *Aranycsillag* komponistája szintén Lehár és Kálmán felújíthatatlanságát állította, mondván, „két hagyomány van, amit értékelni tudunk: a pozitív korban a pozitív mellé állás vagy reakciós korban a kritikus kiállás. Lehár és Kálmán reakciós korban negatívan álltak ki, ezért nem tudjuk értékelni őket.”⁴⁶ A Szövetség tagjai persze tisztában voltak azzal, ami az Operettszínháznak a *Luxemburg grófját* megelőző három évadban kínos tapasztalattal szolgált, nevezetesen, hogy „új operettben hiány van. Tartalmában új külföldi operett sincs. Régihez kell fordulnunk.”⁴⁷ Ennek ellenére Fischer Sándor menthetetlennek ítélte Lehárt, mert „reakciós zenéjéhez nem lehet haladó szellemű szöveget írni”⁴⁸, és Tamássy Zdenkó sem vélte alkalmasnak „Lehár polgári operett stílusát” a korszerűsítésre.⁴⁹

44 Uo. 12. (Az én kiemelésem – K.K.Á.)

45 *Jegyzőkönyv az operett és tánczenei szakosztály 1950. február 27-i üléséről*, Gépelt kézirat, 2. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára 2146/62.

46 Uo. 4.

47 TAMÁSSY Zdenkó hozzászólása, in *A Magyar Zeneművészek Szövetségének 1950. március 13-án megtartott operett és tánczene szakosztály IV. üléséről*, Gépelt kézirat, 3. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára 2146/62.

48 Uo.

49 Uo.

Két évvel később az átigazított *Luxemburg grófja* szemléletes cáfolatát adta az ezüstkorbeli operett mai érvénytelenségének. Mindemellett azért, mert részlegesen sikerült megszabadítani attól a hibás megítélés kapcsán (sőt annak másik aspektusaként) Gáspár Margit által fent említett „rárakódott salaktól”, amely a játékhagyomány mellékterméke volt. A *Luxemburg grófját* az államosítás előtt 1944 májusában mutatta be utoljára a Fővárosi Operettszínház, amelynek későbbi igazgatónője szerint színészpédagógiai okokból is muszáj volt sokat várni a Lehár- és Kálmán-bemutatókkal. Jórészt a színészek rovására írta, hogy „elhatalmasodott a rutin, a rossz beidegződés, ha ezeket az operetteket játszották”, ezért előbb a színészi megközelítést kellett reform tárgyává tenni új műveken keresztül.⁵⁰ Miközben az 1952-es *Luxi* „abban különbözött minden eddigi operett előadástól, hogy franciás humorral, főként jellemkomikummal helyettesített[e] az idétlen, ósdi vicceket”, s így „egy kis lépéssel ezt a műfajt is közelebb sikerült vinn[i] a vígjáték irodalomhoz”⁵¹, a játékot a prózai színház kurrens fejleményei alapján igyekeztek újjászervezni. Összességében a színészi munka csak módjával lett realista, ám a valóságosság illúzióját növelni tudta Székely György és Mikó András rendezése, s ily módon sikerült új játékmód alapjaira helyezni egy klasszikus operett előadását.

Kissé túlzón hirdette a plakát nagyoperettként az átdolgozott *Luxemburg grófját*, mert a javarészt szólókkal és duettekkel dúsitott bohózattá faragás a zenei vonal, különösen a zenedrámái kifejezést komplexebbé tevő számok erős visszavágásával történt. Lehár 1909-es születésű művének átdolgozott verziója olyannyira összeforrt bizonyos

50 BÁNOS Tibor, *A színigazgató*, Gépelt kézirat, 38. PIM–OSZMI kézirtattár, Gáspár Margit hagyaték, 2011.64.01.

51 Uo. 38–39.

színészekkel, hogy színháztörténeti közhellyé lett: Békeffy és Kellér új szövegkönyve az Operett számára, kifejezetten Honthy Hannának és Feleki Kamillnak készült. Az átdolgozók szeme előtt minden bizonnyal e két színészóriás lebegett, az új változat ősbemutatója mégis Miskolcon volt 1952 áprilisában, az Operett november végi premierje előtt pedig színre került Szegeden és Szolnokon is.⁵² A pesti előadás egyik rendezője, Székely György szerint egyetlen ponton volt ősbemutató az övék: Honthy Hanna szerepkörváltása miatt. A „Miskolcon már bevált” librettóban nem volt Madame Fleury-nek belépője, ők viszont kreáltak egyet Honthynak,⁵³ akinek a szerepe olyan frappánsra sikerült, hogy

52 Gáspár Margit szerint „nálunk egy-egy klasszikus operett, pl. a *Luxemburg grófja* átdolgozásán a színház dramaturgiája az íróval együtt legalább egy évig dolgozott”. (GÁSPÁR, *A könnyű műfaj kérdései*, 14.) Ráadásul „A *Luxemburg grófjában*, a *Csárdáskirálynőben* is mindent, a felépítést, az ötleteket, az egész szinopszist én készítettem. Békeffy és Kellér istenien írták meg, de a váz az enyém volt.” (VENCZEL Sándor, „Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal, 1. rész”, *Színház* 32, 8. sz. [1999], 20.) Feltételezhető tehát, hogy a *Luxemburg grófja* átdolgozása az Operettszínház berkeiben készült 1951–1952 fordulóján, az ottani bemutatóra előzetekintve, majd Gáspár Margit férjének a transzferálásával került Miskolcra – Szűcs László ekkor ott volt dramaturg –, ahol kvázi tesztüzemben futott, ahogy a két Tisza-parti városban is.

53 Székely György visszaemlékezése félreértésre adhat okot, mert mintha arra célozna, hogy vadonatúj számként került a *Luxemburg grófjába* Fleury belépője. Vö. „Ki kellett találni, hogyan lépjen színre a legendás művész, aki csak azért, mert idősebb szerepet játszik, nem jöhet be akárhonnán. Fönről kell lejönnie a lépcsőn. E nélkül nincsen Honthy, e nélkül nincsen magyar operett! Leültünk Innocent Vincze Ernővel, az Operettszínház dramaturgjával, és arról kezdtünk beszélgetni, hogy miről szóljon egyáltalán a belépő. Lehetne például Párizs, Párizs... Legyen úgy, hogy Fleury most érkezik Párizsba, körülnéz, és azt mondja: nahát, ez Párizs! Itt milyenek az emberek! »Megesik, hogy elesik, és ebben mi a siker?!« *Ernő nagyon szoros kapcsolatban állt Lehár Ferencsel, s így könnyen elintézte, hogy Hanna új belépőt kapjon.* És Hanna óriási volt! Belépett fönt a lépcső tetején, körülnézett: »Mennyi ember!« – mondta, és utána kezdte a számát. Összedőlt a ház! Azonnal megteremtette a kapcsolatot a közönséggel. A »mennyi emberrel« nem azokra célzott, akik a színpadon várták, hanem az ő drága közönségét üdvözölte! Az volt az igazi! Kiderült, hogy ebben a szerepkörben is tud sikereket aratni, s boldogan játszott.” (GAJDÓ Tamás, „A falusi színpadoktól a Nagymező utcáig. Székely György portréja, 2. rész”, *Parallel*, No. 22 [2011], 10. Az én kiemelésem – K.K.Á.) Lehár azonban ekkor már négy éve halott volt, így új számot sem tudott írni. Fleury belépőjét azonban a *Der Graf von Luxemburg* 1937-es berlini változatából vették: Lehár ahhoz

volt recenzens, aki nem Honthyból vezette le – a sem a darab 1909-es bécsi, sem az 1937-es berlini verziójában, tehát egyik Lehár jóváhagyásával készült változatban sem szereplő – Fleury-t, hanem egyenesen Fleury-ből az átíratot. Abból a Fleury-ből, aki belépőjében „lecsepüli az egész fejlődést, fantazmagóriának tartva mindent, ami a jövő felé röpít, [...] minden változót, gyorsulót és előre mutatót. [...] Ami könnyelmű és szédült lepke tánca csak akadt a század tízes éveiben, az mind ott kering Madame Fleury szavaiban”.⁵⁴

A kerítőnő szerepkörben megjelenő énekesnőt – Honthy, mint oly sokszor (például a *Bécsi diákokban*, a *Csárdáskirálynőben*) gyakorlatilag itt is „önmagát” játszotta: primadonnát – tehát azért avatta kulcsfigurává a kritika, mert benne látta sűrűsödni az ideológiai szempontból oly fontosnak tartott korkritikát. Ez pedig az alkotók számára is elsőrendű tényezőnek bizonyult, hiszen e nélkül előadhatatlannak vélték a *Luxemburg grófját*: mivel ez eredetileg hiányzott belőle, Székely György szerint a librettó akadályozta a Lehár-muzsika közelvitelét a

komponálta Anastasia Kokozeff hercegnő (a magyar fordításban, így már az 1910-es Király Színházi bemutatón is: Stáza Kokozov grófnő) harmadik felvonásbeli, „Was ist das für'ne Zeit, liebe Leute?” kezdetű kuplóját, amely szövegét tekintve is kellő inspirációt adott Innocent Vince Ernőnek. Fleury belépője tehát nem más, mint Kokozeff hercegnő kupléja, áthelyezve az első felvonásba. A hercegnőnek, akit Fleury-vel ellentétben nem az „illem és jó modor”, hanem a vodka és a szivarfüst tartósít, az operett első változatában nem volt zenés száma, csak a másodikban lett. A kizárólag a harmadik felvonásban, *de ex machina*ként megjelenő hercegnő „transzformálódott” Békeffy és Kellér szöveggönyvében Fleury-vé, Angela barátnőjévé, fontos szerepet kapva a darab mindhárom felvonásában. Ráadásul három számot is juttattak neki: az említett belépő mellé egy betét-egyveleget a második felvonásban, amely *A víg özvegy* slágereiből (pl. „Bamba, bamba gyászvitéz”, „Ajk az ajkon”) került összemixelésre, illetve a Sir Bazillal abszolválta „Polkatáncos”-duettet, amelyet Bazil eredetileg Juliette-tel énekel.

54 MÁTRAJ-BETEGH Béla, „*Luxemburg grófja*. Lehár operettje a Fővárosi Operettszínházban”, *Magyar Nemzet*, 1952. dec. 25., 5.

dolgozó közönséghez.⁵⁵ A Lehár-szövegek közül azonban ebben láttak leginkább lehetőséget arra, hogy „egy szatirikus mag köré egészséges és helyes librettót lehessen építeni”, okulva az *Orfeusz* fiaskójából, amikor a színház „a zene határain túllépve próbálta aktualizálni a szövegek könyvet, s ezzel olyan ellentmondásba keveredett, amely végső fokon alig volt megoldható”.⁵⁶

Amire Székely rámutatott, ekkorra az átírás sarokpontjává lett az Operettszínház dramaturgiai tevékenységében. A munkát elméletileg folyamatosan reflektáló Gáspár Margit szerint a jó átdolgozáshoz „a megadott operett-szöveget vagy annak jó magját – amennyiben ez a mag életképes – kell kiteljesíteni. Úgy kell tehát a szövegátdolgozást véghezvinni, hogy a mű *saját anyagából* tudjon újjászületni.”⁵⁷ S Gáspár specifikálta is, mi volt az a „jó vígjátéki mag, ősi komédia ötlet”, amelyet az eredeti librettóban megtaláltak: hogy „az orosz nagyherceg (az átdolgozott műben egy angol mágnás, Sir Bazil) nőt akar vásárolni”.⁵⁸ Békeffy és Kellér változatában tehát Bazil Bazilovics alakult át Ugaranda kormányzójává – elvégre 1952-ben egy orosz, még ha herceg is, nem lehetett nevetség tárgya –, a körötte nyüzsgő trió (egy jegyző, egy követségi tanácsos és egy tisztviselő, csupa oroszok) pedig három tőkessé, koncessziókra vadászó angol lordokká. Ez jól mutatja az átdolgozás irányát: eltávolítani az operettet a „polgári giccsről” és a „hősök léha bemutatásától”, amelyek „áltanulságok felé vinnék” a közönséget,

55 Vö. A Luxemburg grófja című darab ismertetése. Gyorsírói feljegyzés a Fővárosi Operettszínháznak 1952. szeptember 17-én tartott társulati üléséről, Gépelt kézirat, 2–3. PIM–OSZMI Kézirattár 2010.105.1 ltsz.

56 Uo. 3.

57 GÁSPÁR, *A könnyű műfaj kérdései*, 15. (Kiemelés az eredetiben.)

58 Uo.

és helyettük „igazabb figurákat, igazabb helyzeteket [...] hitelesebb környezetet” teremteni.⁵⁹ Az eredetiben René Luxemburg grófja, aki bohém életmódjával nincstelenné tette magát, Békeffy és Kellér librettójában viszont csak a darab elején öröklí meg váratlanul a grófi címet, amelyhez felelőtlen ősei miatt vagyon nem jár. Az eredetiben Angèle maga vállalkozik a Renével kötendő érdekházasságra, amelybe az átdolgozásban Angelát Fleury sodorja bele.

Mivel a korábbi magyar előadásokban „legfeljebb a fiatalságnak az öregséggel szemben való harca bonyolódott le, és semmi társadalmi ellentét”⁶⁰, az 1952-es átírást fő célja ennek kiépítése lett az operettben, a módosítások pedig a harmadik részt érintették a legerőteljesebben: a párizsi Grand Hotel előcsarnokából egy bírósági tárgyalóterembe áthelyezett felvonás voltaképp ítéletet mondott egy hazugnak bélyegzett társadalom képviselői fölött. Az új szöveget ezért titulálta Székely egy sor, mindaddig rejtve maradt belső tényezőt felszínre hozó, „pártos átdolgozásnak”, jelezve azt is, hogy „ennek a kornak objektív, pártatlan ábrázolása helytelen”.⁶¹ A kritikusok zöme pedig méltányolta e munkát: a „hamis aktualizálás” és a „mai politikai fogalmak visszavetítésével” történő időszerűvé tétel elkerülését.⁶² (Ez adja egyébként a Békeffy-Kellér librettó máig tartó népszerűségét is: az ideológiai tompítottság, a politikai jelmondatnak beillő megnyilatkozások hiánya, a rendszer szöveges kiszolgálásának mellőzése.) Ennek ellenére aláhúzta az „építő mondanivalót”, amely egy hazugságokon alapuló és a művészetben is a hazugságot kereső társadalom leleplezését célozza, még ha kevesellte is a pozitív alakok rokonszenvessé faragását, illetve „a

59 A Luxemburg grófja című darab ismertetése..., 3–4.

60 Uo. 2.

61 Uo. 34. és 35–40.

62 BALÁZS Sándor, „Luxemburg grófja”, Színház és Filmművészet 3, 12. sz. (1952), 562.

becstelen tanácsot tanácsoló lordokra és az estélyen felvonuló arisztokráciára” lesújtó szatíra élet.⁶³

A *Luxemburg grófja* legitim jelenlétét a szocialista színházkultúrában pedig egyrészt a kiigazított darabnak „a sablonos történeten is keresztültörő, ha el is koptatott, de szép tartalmával” indokolta, amely „a mindent lehengető, korrupt és aljas tőkével szemben a szív jogát, a szerelem győzelmét hirdeti”.⁶⁴ Másrészt azzal a gesztussal, amely „csúfondáros, borsos, jóízű elégtételt” véve, saját eszközeivel hazudtol meg egy hazugságot”.⁶⁵ Ez utóbbi azért különösen lényeges, mert Brecht magyarországi recepciójának felpörgése előtt fél évtizeddel, ráadásul az operettjátszásban mutatott példát a színészeket és nézőket egyaránt kritikai állásfoglalásra serkentő fabula kialakítására és hatóerejének érvényesítésére: arra, aminek lefedésére néhány év múlva az „elidegenítés” fogalmát kezdte alkalmazni a szakmai közbeszéd.⁶⁶ Ezért fogalmazott úgy Mátrai-Betegh Béla, hogy „Lehár megvesztegető, elringató,

63 GOMBOS, „*Luxemburg grófja*”, 4.

64 BALÁZS, „*Luxemburg grófja*”, 562.

65 MÁTRAJ-BETEGH, „*Luxemburg grófja...*”, 5.

66 Amikor Mátrai-Betegh Béla elővezeti a *Luxemburg grófja* történetét, rögtön hozzáteszi: „ez így, mi tagadás, dajkamese. De csak addig az, amíg hívón, félálomban és elandalodva szemléli a néző bohém grófok és közrendű bohémek, csacska lánykák, totyakos Rómeók és minden hájjal megkent kerítők kergetőzését. A század eleji néző hitte is ezt a játékot, rokonszenvét adta ennek az elvarázsolt társaságnak, dédelgette magában és szívesen utánozta volna ezt a kerge világot.” Ezzel voltaképp a Brecht által körhinta-típusúnak nevezett, reflektálatlan azonosulásra készítő színház modelljét parafazeálja – anélkül, hogy akár Brechtet, akár e terminusát idézné –, szembehelyezve az Operettszínház előadásában felsejlő planetárium típusú, mert távolságtartásra ösztönző színház modelljével: „Csúfolkodó számárfület mutatni sikerült efelé a világ felé [...] Saját eszközeivel, magával az operett-hangulattal pirítottak rá egy magát operett-hangulatba ringató korra. Így a mai kor nézője nem félálomban szemléli már ezt a kacér karnevált, nemcsak elandalodva, hanem [...] kritikusan is, őszintén mulatva a hiszékenységen, amely mindezt valónak hitte, s el is ítélve a polgári tündérmese alól kivillanó valóságot. S ez a ráébredés, ez a kijózanodás – amely egyáltalán nem megy a szórakozás rovására, sőt csípősebbé, összetettebbé teszi – az átdolgozásnak, a rendezésnek és a színészi játéknak köszönhető.” Uo. (Az én kiemelésem – K.K.Á.)

érzelmeket megbabonázó muzsikája” ez alkalommal „zenés ébresztőnek” hat, s ugyan „ébreszt nosztalgiát, [...] de a mesét kritikai szemmel nézve senkinek sem támad honvágya egy kor után, amelyben szerelem, erkölcs, ifjúság, öröm a pénz csengő nyelvén így hazudhatott”.⁶⁷

A mesében rejlő kritikai potenciál kiaknázása nyilván a jócskán megnövelt terjedelmű dialógusokban történt, amelyek olykor átvették egyes zeneszámok szerepét. Részben ezért, részben vélhetően az előadás hosszának limitálása miatt Rékai Miklós, aki az új szövegkönyvhöz igazította a muzsikát, komoly bemetszéseket ejtett a zenei szöveten. Miközben bizonyos számok más szereplőkhöz kerültek – például Juliette „desszert-dalából” Angela belépője lett, Bazillal énekelt duettjében pedig Fleury vette át a helyét –, jó néhány szám teljesen kimaradt. Az operett 1937-es változatát tekintve nem kevesebb, mint hat szám – két szóló, egy duett, két tercett és egy kvintett – tűnt el, a harmadik felvonásból például az összes új zenés rész, és csak rövid reminiscenciák maradtak. Mivel a zenei átszabás felsértette a darab köré vezérmotívumokból font hálót és alaposan megrostálta az ensemble számokat – pedig a mű nem kevés részlete egy zenedráma komoly követelményeinek is megfelelő módon elégíti ki a műfaj által megkövetelt slágerközpontúságot –, az Operettszínház produkciója nem érvényesíthette a *Der Graf von Luxemburg* vígoperai minőségét⁶⁸: nem az opera, hanem a komédia műfaja felé húzott.⁶⁹ Inkább adott lehetőséget egyes színészek „szólózására” (még a kettősökben is), mint a zenei anyag ösz-

67 Uo.

68 E vígoperai minőségről ld. Stefan FREY, *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik* (Tübingen: Niemeyer, 1995), 94–122.

69 Gáspár Margit szerint „az új *Luxi* pontosan olyanra sikerült, ahogy terveztem: zene nélkül is megállta volna a helyét”. BÁNOS, *A színigazgató*, 39.

szetettségeinek érzékeltetésére.⁷⁰ A *Luxemburg grófja* pedig azóta is így, szövegében feljavított, zeneileg azonban csonkított formában él a honi játékhagyományban.

A fenti áttekintés nyilvánvalóvá teszi, hogy az *Orfeusz* – bár Hámos György változata csupán egy új bemutatót ért meg, az év májusában Szolnokon – sokkal nagyobb hatással bírt az utána következő klaszikus átigazításokra, mint bármely más előadás az államosított Operettszínház addigi történetében. A legendás *Csárdáskirálynőn* kívül pedig egyetlen bemutatója sem bírt olyan tekintélyes hatástörténettel az Operettszínház 1949–1956 közötti korszakának, mint a *Luxemburg grófja*. Sőt e hatástörténet már a *Csárdáskirálynő* műsorra tűzésében is kimutatható: a *Luxi* annak lett legfontosabb előzménye. Egyrészt megnyitotta az utat az ötvenes-hatvanas évek legnagyobb szériáját produkáló Kálmán-bemutató előtt egy rendkívül sikeres Lehár-premierrel, bebizonyítva, hogy az ezüstkorbéli operett korántsem jelent olyan zsákutcát, mint egyes szakemberek állították. Másrészt Gáspár Margit és a Békeffi-Kellér szerzőpáros a *Luxemburg grófjában* találtak rá az átdolgozásnak arra a formájára, amely hatékonyabbnak bizonyult, mint a politikailag sokkal direkter *Gerolsteini nagyhercegnő* kortársivá tétele, s alapelvei egy az egyben alkalmazhatók voltak a *Csárdáskirálynő* esetében is. (Ráadásul, amíg az Offenbach-átírat az 1950-es vidéki utánjátszásokat követően nem bizonyult életképesnek, a *Luxemburg grófja* és a *Csárdáskirálynő* átírata példátlan karriert futott be.)

70 Ráadásul Honthyn és Felekin kívül az összes főszereplő rosszul járt: a zeneileg leginkább háttérbe szorított, kvázi másod-primadonnává és -bonvivánná lefokozott Angelától és Renétől egy-egy szólót, egy duettet és egy tercettet, Juliette-től egy szólót, egy duettet és egy tercettet, Brissard-tól pedig egy tercettet és egy kvintettet vettek el. S ugyan Bazil szerepe is kevesebb lett két tercettel és egy kvintettel, Felekit bőségesen kárpótolták szövegileg (és persze humorban) megerősített jelenetekkel.

A kritika szerint „Békeffi és Kellér megmutatták, mit lehet e téren tehetséggel és hozzáértéssel produkálni”, ezért Gáspár Margit számára nem volt kérdéses, hogy őket bízza meg a Kálmán-mű átigazításával is, s ellentétben a pár évvel korábbi verdikttel a szerzők „azt is bebizonyították, hogy a régi szép zenéjű operettek, akár Leháré, akár másé, szövegileg sem vesztek el a mi korunk számára, hanem újra feltámaszthatók, ha a szöveggönyvet megfelelően átdolgozzák, felfrissítik és élvezhetővé teszik”.⁷¹ Az 1954-ig 278 előadást megért, telt házakkal futó *Luxit* pedig csak a Szinetár Miklós-rendezte *Csárdáskirálynő* tudta „kitúrni” az Operett repertoárjáról, hiszen – a szenzációszámba menő új bemutató iránt mutatkozó óriási igény miatt – egész egyszerűen kellett neki a hely. Székely György és Mikó András rendezése azonban még két széria erejéig visszatért: 1957 februárjában és 1963 áprilisában. A forradalom által teljesen szétzilált 1956–57-es évadban, a *Mágnás Miska* elmaradt premierjét követően a *Luxemburg grófja* felújítása lett az Operettszínház egyetlen bemutatója, hogy újabb 94 előadáson nézőszáma az előző sorozattal együtt megközelítse a négyszázezer főt.

A Lehár-mű átdolgozott verziója később is töretlenül népszerű maradt – nem csak az Operettszínházban, ahol 1963–2017 között öt bemutatót ért meg három rendezésben –, és leváltotta a *Luxemburg grófja* korábbi magyar változatát, amelyhez kizárólag egy 2005-ös szegedi előadás nyúlt vissza Horváth Péter felfrissítésében és rendezésében. (Az újabb, 2015-ös szegedi előadás azonban már ismét a Békeffi-Kellér-verziót játszotta, ahogy az 1983-as, az 1970-es, az 1963-as, az 1954-es és az 1952-es is.) Az átdolgozott (és tegyük hozzá: zeneileg könnyített formájú) *Luxemburg grófja* lett a legnépszerűbb Lehár-operett Magyarországon, lekörözve az énekesek elé jóval nagyobb követelmé-

71 BALÁZS, „*Luxemburg grófja*”, 562.

nyeket támasztó *Víg özvegyet*. Több mint félszáz bemutatót ért meg hazai színpadokon, s nem egy vidéki színház műsorán majd' minden évtizedben feltűnt olyan rendezők jóvoltából, mint Vámos László, Ig-lódi István, Sík Ferenc, Szőke István, Bor József, Seregi László vagy Ascher Tamás, akinek 1996-os kaposvári színrevitele kiemelkedik a *Luxemburg grófja* színpadi recepciótörténetéből, nem csak igényes-sége, de az 1952-es bemutató által teremtetett tradícióval folytatott játék miatt is. Elvégre a *Luxi*, s abban is főként Madame Fleury és Sir Bazil szerepei „emlékezeti helyeivé” váltak annak az operettstílusnak, amely – megszakított folytonossággal ugyan, de – hozzákapcsolta a 20. szá-zad második felét az elsőhöz, s amely szerepekben (szövegszerűen és színészi megoldásokban) mindmáig eleven maradt Honthy Hanna és Feleki Kamill szelleme.



KÁLMÁNOK

KEVIN CLARKE

Kálmán Imre: *The Riviera Girl*

avagy *A Csárdáskirálynő* a Broadway-re megy

Ha Kálmán Imre 1915-ös *Csárdáskirálynőjéről* és annak amerikai karrierjéről beszélünk, azonnal a szemünkbe ötlük az operett-történet két olyan középponti eleme, amelyeket gyakran figyelmen kívül hagynak. Egyrészt az a tény, hogy a második világháború előtt az operett kétségkívül nemzetközi iparág volt, amelyben a sikeres előadások könnyedén utazhattak Bécs, Budapest, Berlin, Párizs, London és New York között és vice versa.¹ Másrészt az is megmutatkozik, hogy az út során az operetteket mindig adaptálták, hogy megfeleljenek az adott ország közönségízlésének, de ugyanakkor a zenét is hozzáigazították a kor változó divatstílusához.

A *Csárdáskirálynő* amerikai előadástörténete a kezdetektől nyilvánvalóvá teszi mindezt. Szerencsére hangdokumentumok is rendelkezésünkre állnak, amelyek megmutatják, hogyan értelmezték az amerikaiak ezt az operettet a negyvenes évek közepén – sőt, hogy maga Kálmán hogyan vezényelte a művet. Ezek a felvételek jobbára ismeretlenek az európai operettrajongók körében.

¹ Köszönetet mondok Richard C. Nortonnak (New York) és Michael Millernek (Los Angeles), akik segítettek információt gyűjteni az előadásban idézett kritikákról.

Már Kálmán első operettje, az 1908-as *Tatárjárás* is eljutott Bécsbe *Ein Herbstmanöver* címen, s onnan tovább az Egyesült Államokba. 1909 júliusában Henry Savage irányításával állították színpadra a Broadwayn, *The Gay Hussars* címen. Két évvel korábban a *Víg özvegyet* is Savage mutatta be a Broadwayn, jelentős sikerrel, elhelyezve Lehár nevét a nemzetközi térképen, s egy komoly összeget a bankszámláján. Savage és mások, köztük a Shubert fivérek, ettől kezdve azon munkálkodtak, hogy minél több „bécsi operettet” importáljanak, és ezek közé tartozott a *Gay Hussars* is. Sajnos azonban Kálmán műve csak 44 előadást ért meg, szemben a *Víg özvegy* 416-os szériájával. Ennek ellenére Kálmán következő darabjait mind bemutatták a Broadwayn. 1927-ben még egy afrikai vudu-operettet is írt közvetlenül New York számára, a legendás ifjabb Oscar Hammerstein közreműködésével.²

A Broadway-előadások számára az európai alkotásokat nem egyszerűen lefordították angolra, hanem gyakran alapjaiban újraírták. Az amerikaiak másfajta ének- és játéktípust kedveltek, és az operettnek a Broadwayn nemcsak a helyi vaudeville- és orfeum-hagyományokkal kellett versenyeznie, hanem a minstrel show-kkal és olyan pazar látványosságokkal is, mint a Ziegfield Follies. Számos esetben feltörekvő amerikai zeneszerzőket kértek fel a zenei adaptációra, máskor a producerek új amerikai dalokat illesztettek a műsorba, hogy vonzóbbá tegyék a helyi közönség számára. (Egyébként az európai producerek ugyanígy jártak el, amikor amerikai operetteket vettek meg

² A *Golden Dawn* ősbemutatója a New York-i Hammerstein's Theatre-ben volt 1927. november 30-án. 1930-ban meg is filmesítették. (A szerk.)

Bécs, Berlin vagy Budapest számára, például Sigmund Romberg *The Student Prince*³ vagy Rudolf Friml *Rose-Marie*⁴ című műveit.)

Mivel az első világháború kitörése után az úgynevezett ellenséges országok előadásai nem utazhattak olyan könnyedén, mint korábban, a *Die Csárdásfürstin* című 1915-ös bécsi operett is csak 1921 májusában érkezett el a londoni Prince of Wales színházba. Franciaországnak egészen 1930 márciusáig kellett várakoznia, hogy megtekinthesse a *Princesse Czardast*. Az amerikaiak tehát viszonylag fürgék voltak, hogy már 1917 őszén közönség elé vitték a *Csárdáskirálynőt*. Minthogy az összes amerikai újság szalagcímei az „agresszív” és „gonosz” németekről harsogtak, az új Kálmán-művet „magyar” operettként hirdették, hogy minden asszociációt elkerüljenek Németországgal és Ausztriával. Ennek jegyében a *Csárdáskirálynő* először magyar nyelvű előadasként került színpadra szeptember 9-én, a New York-i Terrace Garden Hall-ban. Azután két héttel később, 1917 szeptember 24-én, a 42. utca és a Times Square sarkán, a New Amsterdam Theaterben debütált Klaw & Erlanger pompás angol nyelvű produkciója. Az új változat a *The Riviera Girl* címen futott, librettóját Guy Bolton és P. G. Wodehouse írta. Eredetileg a *The Monte Carlo Girl* címet szánták neki, de a

3 A *The Student Prince* az 1920-as évek legnagyobb Broadway sikere volt, 608 előadással. Sigmund Romberg négyfelvonásos operettjét, amelynek szövegkönyvét és dalait Dorothy Donnelly írta, 1924. december 2-án mutatta be a Jolson's 59th Street Theatre. A történet alapjául Wilhelm Meyer-Förster *Alt Heidelberg* (1901) című színdarabja szolgált, amelynek legismertebb feldolgozása Ernst Marischka 1959-es nyugatnémet filmje. (A szerk.)

4 A *Rose-Marie* zenéjét Rudolf Friml és Herbert Stothart komponálta, szövegét és dalait pedig Otto Harbach és Oscar Hammerstein II írta. Sikere nem sokkal maradt el a *Student Prince*-étől, és az 1920-as évek második legnagyobb szériáját produkálta a New York-i Imperial Theatre-ben, ahol 1924. szeptember 2-án mutatták be, majd 557 előadást futott. (A szerk.)

producerek rájöttek, hogy ezt a címet a kor burleszk-előadásai széles körben használják. Aki Önök közül most azt gyanítja, hogy ez valamiféle sztriptízszerűség, ahol keblek ugrálnak a színpadon, az tizenöt évvel el van tájolva. 1917-ben a burleszk elősorban abban különbözött a Broadway-produkcióktól, hogy nem volt „jogosított”, azaz szakszervezeten kívüli előadókkal dolgozott, tehát olcsóbb volt kiállítani. A címet épp azért változtatták az előkelőbb *Riviera Girl*-re, hogy ennek az olcsóságnak a sugallatát elkerüljék, Sylvia Vareskuból pedig Sylvia Vareska lett és elbűvölő kuplé-énekesnő, aki Monte Carlóban dolgozik. Monaco olyan távol volt az első világháborútól, amennyire csak lehetséges, megfelelően sikkes és európai, s még egy kis frivolitást sugárzó francia beütéssel is rendelkezett.

A *Riviera Girl* története a *Variety* bemutatásában a következőképpen nézett ki: „A történet egy főrangú [Charles nevezetű] fiatalemberről szól, aki feleségül akar venni egy kuplé-énekesnőt, ellenállva a szokásos szülői ellenvetéseknek atyja [Michael Lorenz gróf] részéről. A bonyolalmat egy rendkívül agresszív amerikai [Sam Springer] megjelenése indítja el, aki valamelyik isten háta mögötti városból való, és állítólag a szerencsejátékok állapotát tanulmányozni érkezett [Monte Carlóba], hogy jelentést írjon róla egy bizottság számára, de valójában saját szisztémát akar kidolgozni, amellyel bankot robbanthatna. Az ő [Sam Springer] javaslatára a házasság révén vágyó ifjú ráébred, hogy atyját hogyan lehetne csellel rávenni a leány [Sylvia Vareska] elfogadására. Az a terv, hogy hozzáadják a lányt valami lecsúszott nemesemberhez, aki pénzért majd beleegyezik nevének használatába, a párt rögtön a szertartás után elválasztják, és amint a bíróság kimondja a válást, az immár nemesi címmel rendelkező lány ellen az apának nem lehet többé kifogása. [Sam biztosan tudja, hogy beválik a csel, mivel látta egy darabban, Fishville-ben, még Amerikában.] Ám az apa tudomást szerez

a tervről, és ellencselt eszel ki: a felbérelt nemes további javadalalmazást kap, hogy ne egyezzen bele a válásba mindaddig, amíg a fiú meg nem házasodik mással [nevezetesen gyermekkori szerelmével, Claire-rel, aki a barátjának és bizalmasának, Ferrier grófnak a leánya]. Ahogy a történet kibomlik, fény derül rá, hogy az állítólagos pincér, akit vőlegényként [és ál-nemesként] kívántak alkalmazni, valójában herceg, és amikor eljön a válás pillanata, a lány rádöbben, hogy valójában őt szereti, és az érzés kölcsönös. Sylvia válására várakozva Charles ráébred, hogy még mindig Claire-be szerelmes. A láthatáron feltűnik a kettős menyegző, csakúgy, mint a hajó, amely visszaviszi Amerikába Sam Springert, miután a felesége, Birdie, visszanyerte ruletten a pénzt, amit ő a szisztémájával elveszített, és miután eldöntötte, hogy Monte Carlo mégsem szorul reformokra.”⁵

-
- 5 Bolton & Wodehouse így írja le a történetet: „Egy osztrák grófnak van egy fia. Nevezzük Hildebrandnak. Hilderand feleségül akar venni egy színésznőt. A Gróf azt mondja, ki-tagadja, ha közrendű nőt vesz feleségül. Hildebrand és a színésznő gyorsan megtalálja a kiutat. Kerítenek egy lecsúszott arisztokratát, lefizetik, hogy vegye feleségül a színésznőt, azután pedig természetesen hozzájárul, hogy váljon el tőle. A hölgy így nemesi címre tesz szert, és immár hozzámehet Hildebrandhoz. De a tervüket kihallgatja egy Poloska. (És aki nem látott még bécsi poloskát, az semmit sem tud az élőködőkről.) Elárulja a Grófnak az összeesküvést, és ellentervet javasol. Ismer egy kósza alakot, aki hitelesen el tudná játszani a nemesember szerepét, és fizetségért feleségül venné az énekesnőt, de azután visszautasítaná a válást. Ez kivonná a hölgyet a forgalomból, és Hildebrand hoppon maradna. Ám azt egyikük sem tudja, hogy a kósza alak *valóban* nemesember, aki lecsúszott, és évek óta távolról szerelmes az énekesnőbe. Miután a Gróf és a Poloska megkörnyékezi, a kósza alak elvállalja a szerepet. Ravaszul Hildebrand útjába keveredik, és Hildebrand úgy érzi, megtalálta az embert, akit keresett. Felbérel, miközben a Gróf és a Poloska azt hiszi, hogy a kósza alak nem nemesember, és az ő zsoldjukban áll. Mindeközben a kósza alak, aki valójában nemesember, nem áll senki zsoldjában. A saját érdekeit szolgálja. Sok badarság tölti ki az időt a nagy pillanatig, aztán megtörténik a házasságkötés. Most, hogy a kocka el van vetve, a Gróf és a Poloska kiteríti a kártyáit. Feltárják az összeesküvést. Elbeszélésük meggyőzi a színésznőt, hogy a férj, akihez az imént ment hozzá, valójában imposztor, és nem fog elválni tőle. A nő csikorgatja a fogát és teljes hangerővel lép a második felvonás fináléjába. A vőlegényt pernahajdernek nevezi. Azt mondja, gyűlöli. A férfi azt mondja, ő is gyűlöli a nőt. A nő pofon vágja a kesztyűjével. A férfi egy bankjegyekkel teli erszényt dob a nő lába elé, és kivonul. Ezt

Nyilvánvaló, hogy ez a történet és ez a zárlat jelentősen különbözik attól, amit Leo Stein és Jenbach Béla az 1915-ös előadás számára elgondolt: sokkal közelebb áll ahhoz a kortárs zenés komédia-stílushoz, amelyről Bolton & Wodehouse híressé vált. Önéletrajzában a szerzőpáros azt állítja, hogy az eredeti *Csárdáskirálynő*-librettó, „miként az összes bécsi librettó, egyszerűen pocsék volt”. Büszkéek voltak az általuk megalkotott új szövegkönyvre. Ismét őket idézve: „Mindkét szerző igen nagyra tartotta. »Barátocskám«, mondotta volt Guy Plumnak csillogó szemmel [Bolton ezen a becenéven szólította Wodehouse-t], »ha ezt a cselekményt bevinnénk a bankba, kölcsönt vehetnénk fel rá!« Plum pedig éppoly csillogó szemmel azt felelte, úgy bizony.”

Bolton & Wodehouse *Oh, Boy!* című, Jerome Kern zeneszerzővel írt zenés komédiája hét hónappal korábban diadalmasan indult, és további hét hónapig volt műsoron, összesen 463 alkalommal. A kicsiny, 299 férőhelyes Princess Theaterben játszották, ahol a szellemes szöveg és a jellegzetesen amerikai történet remekül hallható volt. A New Amsterdam ezzel szemben két erkélysorral rendelkezett, és 1700 fölötti volt a befogadóképessége.

Ott, a New Amsterdamban a színpadra állítók nem a kiválóan időzített zenés komédiára helyezték a hangsúlyt. Ezzel szemben pompázatos látványosságot kívántak alkotni. Felfogadták Josef Urban neves díszlettervezőt, hogy olyan környezetet teremtsen, „amely szépségével és gazdagságával elhomályosít mindent, amit eddig látványosságként színpadra állítottak, és a jelmezek és egyéb kellékek is méltók hozzá”, miként a *Washington Post* megjegyezte. Urban színpadterve „elraga-

jól megkaptuk. Szép kis kavarodás. De akár hiszik, akár nem, a nő még a harmadik felvonás vége előtt rájön, hogy valójában ezt a férfit szereti. Hildebrand kosarat kap. A nő hősének karjaiba omlik. Eléneklük a nagy valcer-szám reprízét. Fügöny.”

dó színpadi forgatagként, a színes kosztümök szüntelen áramlásával” ábrázolta Monte Carlót. Amint a *Variety* írta: „az első felvonás a Côte d’Azur kertszínpadát ábrázolja, tökéletes kivitelben. A második egy előjáró villájának kertjét festi le a virágfesztivál idején, a harmadik pedig a Côte d’Azur rotundája éjszaka. Urban mindháromhoz szokatlan kék hátteret alkalmazott. Ez ugyanaz a kék, amelyről Maxfield Parrish elhíresült, és ez utóbbi művész jelenléte a második felvonás fáiban is érzékelhető.”

A csodás színpadi látványhoz hozzájárult, hogy a producerek harminc kóristalányt és tizenhat fiút is alkalmaztak. Amint a *Variety* megjegyezte: „Ráadásul még ott a négy táncos, akikkel Klaw & Erlanger lemásolta Gillingham ötletét a szuper-kóristalányok kvartettjével. Esetünkben a lányok a [*Ziegfeld*] *Follies*ből jöttek át.”

Kálmán zenéjét – amely a *The Christian Science Monitor* beszámolója szerint „bájosan behízelgő” volt, s amelynek „néhány száma kétségkívül népszerűvé válik majd” – áthangszerelték és átszerkesztették, további dalokat is adtak hozzá, elsősorban Jerome Kerntől, Bolton & Wodehouse szerzőpartnerétől. Az ő dala az „Építsünk egy házikót Quogue-ban”, amely az előadás slágere lett.

Sylvia Vareska szerepét a vonzó Wilda Bennett játszotta – aki később Madame Pompadour és a Hermelines hölgy⁶ is volt a Broadwayn –, a *Variety* meglátása szerint bájosan, bár némiképp szenvtelenül. Egészében véve a Herbert Gresham által rendezett társulat nem produkált csattanós komédiát. A dialógusok annyira alulrendezettnek tündek, hogy a kritikák jószerével meg sem említették Gresham nevét.

6 A *The Lady in Ermine* (A hermelines hölgy) című operettet 1922. október 2-án mutatta be a Broadwayn az Ambassador Theatre, ahol 238 előadást ért meg. Producere a Shubert-fivérek voltak. A zenéjét Jean Gilbert komponálta, szövegkönyvét Cyrus Wood és Frederick Lonsdale, dalszövegeit Cyrus Wood és Harry Graham írták. (A szerk.)

Ezzel szemben számos New York-i kritikus arra panaszkodott, hogy a versekből egy árva szót sem lehetett érteni. Ennek alighanem az volt az oka, hogy a csaknem negyven fős zenekar, bár gazdag hangzást biztosított, elnyomta az énekeseket. És kiemelkedően ügyes rendező híján, minden szellemességük ellenére kivehetetlen dalszövegekkel Bolton & Wodehouse állítólag banki letétnek is alkalmas története elvesztette minden báját és humorát. Az egyetlen viccforrást Sam Hardy képviselte, aki „a jópofa illinoisi reformer szerepében számos merész, erőteljes és látványos bohózati elemmel járult hozzá az előadáshoz”, mint a *Chicago Daily Tribune* írta.

A Klaw & Erlanger által színpadra állított *The Riviera Girl* tovább bírta, mint a *The Gay Hussars*, de a maga 78 előadásával nem mondható sikeresnek, ha összevetjük a *Sari* (a *Cigányprímás* amerikai verziója) 151 Broadway-előadásával, vagy azzal a 224-gyel, amelyet a *Miss Springtime*, a *Zsuzsi kisasszony* adaptációja ért el. Az bizonyos, hogy nem lett belőle új *Víg özvegy*. De ha a Broadwayn nem is lett kiemelkedő siker a *Riviera Girl*, rövidesen országos turnéra indult, és a következő két évben bejárta az Egyesült Államokat. Az állomások: Baltimore, Pittsburgh, Washington, Boston, Buffalo, [Toronto,] Cleveland, Detroit, Cincinnati, Louisville, Chicago, Milwaukee, South Bend, Columbus, Canton, Syracuse, Johnstown, Trenton, Atlantic City, Greensboro, Richmond, Charleston, Augusta, Montgomery, New Orleans, Baton Rouge, Kansas City, Omaha és Springfield. E helyszínek közül némelyik kétszer is vendégül látta a *Riviera Girl*-t a turné során.

Ezután az előadás többé-kevésbé feledésbe merült. Sor került azonban egy nyári, szabadtéri előadásra 1932-ben, St. Louisban, a Municipal Operában, egy hatalmas, 11000 férőhelyes amfiteátrumban. St. Louisban ismét a Bolton/Wodehouse-változatot használták, ám a darabot „Kálmán mesterműveként” üdvözlötték. Ez alkalommal a producerek-

nek sikerült megtalálni az arányt a komikus elemekben, a szereposztásban és a színészvezetésben egyaránt. A kritikák kedvezőek voltak, különösen a szöveg tekintetében, amelyet korábban a New York-i kritikusok nem győztek szidni. „A *Riviera Girl* vidám, könnyed szórakozás az első hangtól kezdve”, állítja a *Staunton Star-Times*. Az újság külön dicséretet tartogat a komikus színészeknek: „Harry K. Morton Sam Springer szerepében, és a Birdie-t alakító Hope Emerson nyújtja a legtöbb vidámságot ebben az operettben, melynek minden sora Guy Bolton és P. G. Wodehouse szellemességétől csillog.” 1932 Sylviaja Yvonne D’Arle volt, „a New York-i Metropolitan Opera és a Ziegfield zenés produkciók sztárja”. 1926-ban az eredeti Marica grófnő is ő volt a Broadway-n. Más szavakkal: St. Louisban sikerült megtalálni az egyensúlyt a Broadway-típusú zenés komédia és az „operai” pompa között.

Bár ebben a Bolton/Wodehouse-változatban Sam és Birdie figurájának köszönhetően még mindig erős volt az amerikai beütés, 1932-re az Egyesült Államokban már úgy tekintettek az operettre, mint nosztalgikus, óvilági látványosságra, amely „tündérmesei helyszíneken” játszódik, mint Monte Carlo, a régi Heidelberg, Bécs vagy akár Budapest. A műfaj efféle fantasztikus nosztalgiává formálódott át, szemben a tudatosan modern zenés komédiákkal, amelyeket George Gershwin, Irving Berlin vagy Cole Porter írt, nem is beszélve Jerome Kernről. Richard Traubner a következőképpen foglalja össze ezt az új definíciót az *Operetta: A Theatrical History* című könyvében: „Operett! Gyönyörű pezsgő, szüntelen valcer, frivol kuplék, meseországi egyenruhák, csillogó nagystélyik, tánc és románc! Vidámság és könnyelműség, szív-fájdalom és cukormáz.”

Az operett azonosítása a cukormázzal – a szenzációsan sikeres *Student Prince* stílusában – éles ellentétben áll azzal, amin a műfaj az 1920-as és 30-as években Európában keresztülment. Mondhatnánk,

hogy a Broadwayn bemutatott *Riviera Girl* az Amerika keresztútján álló operettet állítja elénk: félúton egyfelől a kortárs szórakoztatóipar, a naprakész populáris zene és cselekmény, másfelől a hercegeket és cigányokat felvonultató érzelgős európai tündérmese között. Bolton & Wodehouse szövegkönyve a modern megközelítést hangsúlyozta, de Klaw & Erlanger 1917-es produkciója elszabotálta ezt, s így „sajnálatos kudarccá” tette a *Riviera Girl*t, miként Bolton & Wodehouse fogalmazott. St. Louis azonban 15 évvel később bebizonyította, hogy az amerikai verziót is színpadra lehet állítani sikeresen, meg lehet találni a két világ közötti ideális kompromisszumot.

Minthogy a húszas években Kálmán olyan sikerdarabokkal szerepelt a Broadwayn, mint a *Yankee Princess* (*A bajadér*), a *Marica grófnő* vagy *A cirkuszhercegnő*, és minthogy a *Csárdáskirálynő* 1930-as párizsi színrevitele jelentős anyagi sikert hozott, az eredeti darab iránti érdeklődés nem halt el teljesen. A negyvenes években az amerikaiak időről időre előásták rádióközvetítések céljára, de ebben az időszakban a *Riviera Girl*t nem Broadway-előadásként, hanem „klasszikus” bécsi cukormáz-operettként játszották. Az ekkoriban használt angol változat az 1921-es londoni verzió volt, amelyet Arthur Miller és Arthur Stanley adaptált *Gipsy Princess* címmel. Az amerikai rádiófelvételeken ez a változat hallható. Kálmán Imre archívumában három ilyen professzionális felvétel maradt fenn: a *Chicago Theater of the Air* 1945 októberéből és 1946 novemberéből, valamint a *Celanese Hour* 1945 júliusából. E három előadás highlights-válogatását CD-n is kiadta a Los Angeles-i Operett Archívum *Kálmán on the Air* címmel; a közreadásban Yvonne Kálmán is közreműködött, csakúgy, mint Michael és Nan Miller.

Kálmánnak és családjának el kellett hagyniuk Bécset, amikor 1938-ban a nácik elfoglalták az országot. Magyarországra sem térhetett vissza, ahol Horthy nem kevésbé aniszemita kormányzata később egy kon-

centrációs táborba tartó halálmenetben elpusztította hűgát és nővérét. A zeneszerző Franciaországba, majd az Egyesült Államokba emigrált. Amikor 1940-ben megérkezett New Yorkba, felajánlották neki, hogy rádiókoncert keretében mutassa be zenéjét az amerikai közönségnek, saját vezényletével. Ezen a koncerten – olyan szólistákkal, mint Al-pár Gitta Magyarországról és Felix Knight Hollywoodból – Kálmán zenekari egyveleget adott elő a *Riviera Girl*ből. Ez az egyetlen ismert felvétel, amelyen Kálmán maga vezényli a művet. Az új hangszerelés szintén a késő harmincas, korai negyvenes évek hollywoodi musical-stílusát, Jeanette MacDonald és Nelson Eddy filmjeinek stílusát követi. Kálmán korábban már engedélyezte, hogy a *Csárdáskirálynőt* 1930-ban jazz-előadásként mutassák be Berlinben, és amikor a jazz-örület a csúcspontjára ért, maga is csatlakozott hozzá a *Die Herzogin von Chicago*val. Most is a legnagyobb örömmel játszotta el saját zenéjét a korszak divatos, romantikus modorában. Ahogy bécsi librettistája, Alfred Grünwald írta 1940 decemberében New Yorkból: „Természetes, hogy az itteni embereknek más az ízlése, de korántsem annyira, mint sokan gondolnák. A legfontosabb a jó átdolgozó. Ha a *Viktóriát* nem írtam volna át Bécsre és Berlinre, soha nem lett volna belőle siker. Úgy hallom, a Shubert-fivérek harmad- és negyedrangú hangszerelőkkel újjáállták fel a darabjainkat, adtak nekik néhány dollárt, aztán elküldték őket. Ebből persze nem süllhet ki semmi jó.”

Mínthogy a jó átdolgozók fontosságát illetően Kálmán egyetértett Grünwalddal, nem gördített akadályt a korábbi Bolton/Wodehouse-változat elé, és az 1930-as jazz-verzió ellen éppúgy nem emelt kifogást, mint a teljességgel átírt revü-változat ellen sem, amelyet Fritz Fischer mutatott be Németországban az ötvenes években. Kálmánt egyetlen szempont érdekelte: ígér-e a szóban forgó átdolgozás anyagi sikert, hoz-e bevételt. Kálmán sohasem ragaszkodott hozzá, hogy darabjait

valamiféle „eredeti” verzióban játsszák: épp ellenkezőleg, mindig nyitott volt az új ötletekre, nagy kedvvel tanulmányozta az új irányzatokat, hogy bedolgozza őket a műveibe. Ez még a pályája legvégére is igaz: az *Oklahoma!* és az *Annie, Get Your Gun* sikere nyomán a Broadway friss cowboy-divatját beépítette utolsó operettjébe, az *Arizona Ladybe*.

De térjünk vissza 1940-be: bár akkoriban Kálmán maga is Hollywood romantikus modorában mutatta be a zenéjét, feltűnő, hogy vezényleésében milyen sok az „ostorcsattogtató” hangsúly, amely egyáltalán nem jellemző az amerikai előadásmódban, annál általánosabb az európai hagyományban, amelyből Kálmán érkezett. Ezen kívül egy sajátos *rubato*-kultúrát is bemutat, amelyre a *Csárdáskirálynő* egyetlen korábbi vagy későbbi előadásában sem találni példát, sem Amerikában, sem Európában.

A korábban említett rádiófelvételek a negyvenes évek közepén ugyanabban a hollywoodi romantikus stílusban mutatják be a *Csárdáskirálynőt*. A *Chicago Theater of the Air* által 1946-ban leadott felvétel fináléjában hallhatjuk, hogy mindez romantikus bohózat boldog véggel, „a tökéletes zene aranytrónjára helyezve”, ahogyan az nem is történhet máshol, csakis „egy operettben”. A műfaj itt olyan távolra kerül a való élettől, amennyire csak lehetséges. És maximálisan beillik Richard Traubner aranyozott cukormáz-definíciójába.

És vajon mi történt ezután? Vajon véget ér-e a *Riviera Girl* és a *Gipsy Princess* előadástörténete 1946-ban?

Nem, az előadást a nyolcvanas években is bemutatták New Yorkban, a Wiener Volksoper utazó produkciójában, az eredeti német nyelvű változatban. A hirdetésekben az állt, hogy „először Amerikában, egyenesen Bécsből”. De sem a *Riviera Girl*, sem a *Gipsy Princess* soha nem került be úgy az amerikai repertoárba, ahogyan például Oscar Straus *Csokoládékatonája*, nem is beszélve a *Víg özvegyről*.

Van egy hely Amerikában, ahol figyelemreméltó előadásokat mutatnak be Kálmán darabjaiból, köztük olyan operettekéből is, amelyeket Európában teljességgel elfelejtettek: ez az Ohio Light Opera. Ők azonban olyan tudatosan nosztalgikus „aranyozott cukormáz”-stílusban játsszák a Kálmán-operetteket, hogy valószínűleg eszükbe sem jutna színpadra állítani a *Riviera Girl*t mint ütős komédiát. Annak ellenére sem, hogy Ohio már számos Bolton–Wodehouse–Kern által írt Princess Theaterbeli darabot mutatott be sikerrel, és annak ellenére sem, hogy fiatal szereplőgárdájuk sikerre tudná vinni ezt az anyagot. De persze sohasem lehet tudni, akár meg is történhet egy szép napon.

Addig is, talán a Budapesti Operettszínház sokoldalú és energikus zenés komédia-társulata teremthetne egy előadást és felvételt az 1917-es *Riviera Girl*nek, már csak azért is, hogy megmutassák a világnak: a *Csárdáskirálynő*ben több van, mint a „Tausend kleine Engeln singen”,⁷ és hogy a Kálmán-darabok nem pusztán a nosztalgiáról szólnak. Vagy legalábbis nem arról az arany nosztalgiáról, amelyet a huszadik század közepétől rájuk erőszakoltak, nem csupán az amerikaiak, hanem az európaiak is. Más szavakkal: Kálmán legsikeresebb európai operettjének van egy igen „lendületes” és „modern” Broadway-változata, amely újrafelfedezésre és új rajongókra vár, s benne egy kis fülbemászó ráadás is, a „Házikó Quogue-ban”.

7 Szilvia és Edwin második felvonásbeli Boldogság-duettjének egyik sora, szó szerinti fordításban: „ezer kicsi angyal énekl”. (A szerk.)

GAJDÓ TAMÁS

Extra Hungariam non est vita

Kálmán Imre Budapesten (1915–1938)

Kálmán Imrét, a Bécsben élő magyar zeneszerzőt (vagy a magyar származású bécsi zeneszerzőt?) pályafutásának első felében számtalan támadás érte Budapesten. Nem műveinek kritikáiról van szó, hiszen a szubjektív vélemények lehetnek szókimondók, hanem azokról az élesen megfogalmazott kijelentésekről, melyek arra figyelmeztették a komponistát, hogy az osztrák fővárosban német librettóval 1912 után bemutatott műveivel megsértette honfitársait.

Kálmán operettjei egyébként a dualizmus diadalmas teljesítményeiként tűntek fel. A színházak kivétel nélkül sikert arattak Bécsben és Budapesten. Mindkét fővárosban európai rangú művészek közreműködésével, kiváló rendezésben kerültek színre. Ennek az idillnek azonban az első világháború véget vetett; a magyar és osztrák ellentétek a vesztes csaták nyomán csakhamar felszínre kerültek, így nem csoda, hogy Kálmán Imrének *A csárdáskirálynő* című művét kurucos indulatokkal fogadták a magyar fővárosban.

Míg a bécsi lapok az 1915. november 17-én a Johann Strauss Theaterben megtartott premier után arról cikkeztek felhőrdülve, hogy nem olyan az udvari elit, amilyennek az operettben ábrázolják, Budapesten egészen mást kifogásoltak.

Az *Est* vezércikkírója 1915. november 20-án megbotránkozva tárta olvasói elé, hogy példátlan eset történt: „Egy bárgyú operetten mulatnak most Bécsben, s én szeretném szegényt úgy lenézni, hogy ne tudjak rajta felháborodni: de nem megy. Ha tán nem osztrák iparos tákolta volna össze, ha nem Bécsben játszanák, hát egészen mindegy lenne, hogy egy operett-librettó miféle vad alakokból s mily számár cselekvényből van összezsirizelve. Ha egy amerikai vagy egy angol író egzotikumért Magyarországba jön, s akármilyen badarságokat képzel is el rólunk, hagyján, mosolygunk rajta. De egy osztráknak kutyakötelessége, hogy mindent tudjon rólunk, még azt is, hogy rovásunkra ízetlenül humorizálni tilos”.¹

A névtelenségbe burkolózó újságíró még tovább ment, s személyében is megtámadta Kálmán Imrét: „de miért adja oda magát ehhez magyar ember? Hiszen azáltal, hogy zenét húz az osztrák író sületlenségeire, mintegy hitelesíti azokat. Most, mikor a világ lassacskán ráeszmél, hogy van Magyarország, és hogy kicsodák a magyarok, mikor ez a remek nép a világtörténet legfenségesebb tragédiájának egyik főszerepét játssza, szabad-e egyik fiának ilyen ízléstelenségre vetemednie?”²

A szerkesztőség már másnap közölte Kálmán Imre levelét. A zeneszerző először is leszögezte, hogy a sértő viccek nem szerepelnek a szövegek könyvben, ezek a szereplők rögtönzései, melyek a próbák során kerültek az előadásba. Majd a súlyosabb vádat így utasította vissza: „Nemcsak a zeneszerző, hanem az egyik szövegíró is magyar, minden távolabb állott tőlünk, mint az, hogy a magyar érzést megbántuk, s ha ez akaratunk ellenére meg is történt, gondunk lesz, hogy a jelentéktelen rögtönzések elmaradjanak.”³

1 [N. N.], „Egy bárgyú operettet...”, *Az Est*, 1915. nov. 20. 1.

2 Uo.

3 KÁLMÁN Imre, „Nyilatkozat”, *Az Est*, 1915. nov. 21. 11.

Kálmán azt is hangsúlyozta, hogy a darab első felvonása Budapesten játszódik, s a szerzők kifejezetten az ő kívánságára választották a magyar környezetet: „egyszerűen azért, mert csak magyar muzsikát tudok írni, s eddig csak olyan szövegkönyv érdekelt, amelyben alkalmam volt magyar operettmuzsikát alkotni”.⁴

Hasonló hevességgel bírálták egy évtizeddel később, 1927-ben a Magyar Filmalap és az UFA *Csárdáskirálynő* című filmjét is. Már a német filmpremier után megírta a *Magyarország* című, délután megjelenő napilap, hogy magyar film készült magyar jelleg nélkül. S hogy még nagyobb súlyt adjanak a kifogásoknak, „egy francia filmrendező” szájába adták a következő szavakat: „A *Csárdáskirályné* exportképes film, felvételei igen szépek, a rendezése kifogástalan. Magyar szempontból mégis meg kell állapítani, hogy sehol sem domborodik ki a magyar nemzeti jelleg. Eltekintve Kálmán Imre nagyszerű magyar muzsikájától, a film sokkal inkább bécsi, mint budapesti. [...] Mindent egybetéve magyar propaganda szempontjából ennek a filmnek nincsen jelentősége.”⁵

A filmet 1927 szeptemberében kezdték Budapesten vetíteni. A *Pesti Napló*ban Stella Adorján írt kritikát, aki éppen azt kifogásolta, amit 1915-ben *Az Est* publicistája – a tősgyökeres magyar történet Jenbach és Stein elképzelésében elevenedik meg, s ráadásul „amint peregni kezd a film” rögtön megjelennek a „ragyogó »Mikosch«-dolgok: a delelő gulya, a gulásch, a fokosch és a tschárdásch.”⁶

De Stella nem elégedett meg csupán ennyivel, és a film szereplőit is sorra vette: „Három magyar figura szerepel a filmben: 1. Kerekes Ferkó, egy öreg, semmittevő lump, aki csak lokálokban él. Egy igazi ma-

4 Uo.

5 [N. N.], „Egy magyar film magyar jelleg nélkül”, *Magyarország*, 1927. júl. 21. 11.

6 STELLA Adorján, „A csárdáskirálynő”, *Pesti Napló*, 1927. szept. 17. 15.

gyar lokálpatrióta. 2. Bóni gróf mint magyar arisztokrata, aki csak butaságokat mond és csinál. 3. Egy miskolci színigazgató, aki zsarol.”⁷

Emlékeztetőül: Kerekes Ferkót – büszkén emlegették akkoriban – az „utolsó bohém”, Nyáray Antal játszotta az operett 1915-ös bécsi ősbemutatóján. Nyáray német beszéde önmagában nevetséges lehetett. Bóni figurájáról pedig csak annyit, hogy a mű első kidolgozásában román–magyar keveréknyelvet használt, s vezetéknévét, a Kaucsiánót is hiába keressük Kempelen Béla *Magyar nemes családok* című művében.

„A csárdáskirálynő-történetből” – Gáspár Margit kezdeményezésére – csak 1954-ben készült magyarbarát változat. Nem azért lehetett ez az operett annyira sikeres, mert Honthy Hannának főszerepet teremtettek; sokkal inkább azért, mert Kellér Dezső és Békeffy István kitálta, hogy Miska, a pesti szeparépincér, a „legkisebb fiú”, mint bécsi komornyik is megállja helyét, s kurucos virtussal nevetségessé teszi a bécsi főnemeseket, a labanc ellenséget. A tömegkultúrában *A csárdáskirálynő* az 1950-es évek történelemszemléletének heves kiegyezés-ellenességét szolgálta.

Az Osztrák–Magyar Monarchia a vesztes világháború után darabjaira hullott. A gazdasági és politikai válságot mindkét fővárosban kulturális krízis övezte. A nagy múltú színházak Bécsben és Budapesten is átalakultak: új emberek kerültek az igazgatói székbe, akik nem mertek kockáztatni. De nem mertek kockáztatni a zeneszerzők sem. Mindközben a szakadék a művész-világpolgár, Kálmán Imre és a budapesti színházi világ között egyre mélyült. A Király Színházban 1919 őszén a zeneszerző közreműködése nélkül mutatták be a *Farsang tündére* című operettjét, s bár 1921-ben Intim Pista úgy tudta, hogy *A hollan-*

7 Uo.

di menyecske premierjére Kálmán Imre ősszel egészen biztosan hazajön – a komponista hat évig egyáltalán nem látogatott Budapestre.⁸

A válságos esztendők után Kálmán Imre végre 1921-ben *A bajadér* című operettjével újból sikert aratott. A szövegkönyvet Julius Brammer és Alfred Grünwald írta. A bemutatót 1921. december 23-án rendezték meg a bécsi Carltheaterben. Kálmán különösen fontosnak tartotta, hogy annyi pesti bukás után, új műve a Király Színházban is diadalt arasson. Erre az alkalomra új számokat írt a főszerepet alakító Fedák Sárinak. *Az Est* újságírójának pedig azt is megvallotta, hogy miért helyez olyan nagy súlyt budapesti bemutatóira: „mert amikor itthon hallom először muzsikámat, érzem, hogy hazaérkezett, mint ahogyan hazaérkezem én is.”⁹

Az itthoni előadás azért állt igazán közel Kálmán szívéhez, mert ifjúkori barátai léptek fel benne, ahogyan írta: „akikkel együtt dolgoztam, küszködtem egykor, és mint örökös nosztalgiában élő külföldi magyar, akkor érzem magam igazán jól színházban, amikor a Király Színház előcsarnokába, társalgójába léphetek.”¹⁰

Az őszinte interjúban a honvágygal összefüggésben a műhelymunkáról is vallott, mely alaposan felkavarta a kedélyeket: „Hogy miért nem jövök végleg haza? Ezt kérdezi tőlem mindenki, akinek elpanaszolom magányos, nyugtalan életem. Bevallom őszintén: rá vagyok utalva a bécsi librettistákra, velük kell dolgoznom, a közelükben kell élnem. Sokat próbálkoztam magyar szövegkönyvekkel, hiszen első sikeremet is ilyenek köszönhetem, de rájöttem, hogy a német librettót itthon

8 [N. N.], „Maga csak tudja, Intim Pista...”, *Színházi Élet* 10, 26. sz. (1921), 30.

9 [N. N.], „Beszélgetés Kálmán Imrével a *Bajadér* főpróbáján. Új, székely tárgyú operetten dolgozik”, *Az Est*, 1922. nov. 10. 4.

10 Uo.

sokkal jobban, könnyebben fordítják magyarra, anélkül, hogy ezért a zenémen változtatnom kellene, míg a magyar szöveg német átdolgozásaival mindig sok bajom volt. [...] ellenben a magyar szövegfordítások kivétel nélkül olyan tökéletesek, hogy egy ütemet, egy hangot sem kell változtatnom a zenémen.”¹¹

Kálmán Imre szerencsétlen pillanatban tette ezt a vallomást, hiszen *A bajadér* szövegkönyve nem sikerült valami fényesen. Szavait talán félreértették, és bizonyos, hogy szándékosan félremagyarázták. A *Pesti Napló*ban másnap megjelent a hamisítatlan pesti válasz: „A bécsi operett librettistáinak felülmúlhatatlan kereskedelmi érzékét senki sem akarja kétségbe vonni, de ha én olyan muzsikát tudnék komponálni, mint Kálmán Imre, nem laknék az illetőkkel egy városban.”¹²

A jobboldali sajtó sem udvariaskodott a világhírű komponistával. A *Szózat* – a művelt, keresztény magyarság lapja – így támadta Kálmán Imrét: „A sok taps, újrázás nem a magyar operett-művészetnek szólt, hanem a tömegigényt jól ismerő színházi nagyiparnak. Csak valahogy azt ne fogják rá, hogy ez nemzeti. Pedig bizony lehetne az.”¹³

Molnár Imre a *Magyarságban* még messzebb ment, s tendenciát velt felfedezni Kálmán karrierépítésében: „A kezdő operett-komponista nőtt-nőtt, álmai mind merészebbekké váltak, nem látszott eléggé megfelelőnek forgalmi szempontból a budapesti márka, biztatóbb fémjelzéssel kecsegtetett Bécs, a cég tehát Bécsben vert tanyát, s ott fejlesztette ki nagy operett-üzemét, amely rendszeresen, szabályos időközökben bocsátotta útnak jól bevezetett termékeit. Azóta már csak másodsor-

11 Uo.

12 [N. N.], „Műsoron kívül”, *Pesti Napló*, 1922. nov. 12. 5.

13 (Sp), „Kálmán Imre – *Bajadér*. Bemutató a Király-színházban”, *Szózat*, 1922. nov. 11. 5.

ban kerülnek vissza a Kálmán-operettek, mintegy rokoni látogatóba. Kevesebb lett rajtuk a magyar jelleg.”¹⁴

A Monarchia összeomlása után Budapest színházközvetítő szerepe Kelet-Európában jelentéktelenné zsugorodott, míg a bécsi operett a német nyelvterületen megőrizte vezető pozícióját. Ennek a tendenciának az lett a következménye, hogy egyre dacosabb igyekezettel óvták a nemzeti színházkultúra eszményét a kozmopolita operettel szemben.

Kálmán Imre ekkor még nem polemizált a támadókkal, *Marica grófnő* című új operettjével azonban visszavágott. A *Színházi Élet* a Theater an der Wienben 1924. február 28-án megrendezett bemutatóról lelkes hangú beszámolót közölt: „Nem számít az, hogy Bécsben volt a premier, nem számít az sem, hogy Kálmán Imre évek óta Bécsben lakik, magyar operett a *Marica grófnő*, és magyar siker Kálmán Imre sikere.”¹⁵

A librettó azonban ismét meglepetést okozott a magyar fővárosban. A bemutatót követő napon, 1924. október 19-én megjelent kritikájában valamennyi bíráló lesújtó véleményt mondott Julius Brammer és Alfred Grünwald munkájáról. Barabás Loránd fogalmazott a legélesebben: „Ennek a könyvnek a viccei elszomorítóak, figurái a sablonok skatulyáiból ugranak ki, itt a hősök egy lépést nem tesznek cigánybunda nélkül, itt minden ok nélkül sírnak, nevetnek és táncolnak a színpadon [...]”.¹⁶ A szöveggönyvről szólva gyakran emlegették a hírlapírók Mikoscht, a fokost, a gulascht, a paprikást és a teremtetét.

De ez csak a kisebbik baj volt: a főpróba után Harsányi Zsolt magyar szövegét több helyen átdolgozták. Rátkai Márton Zsupán Kálmán

14 MOLNÁR Imre, „Kálmán Imre – Bajadér”, *Magyarság*, 1922. nov. 11. 5.

15 [N. N.], „Kié lesz a *Marica grófnő*? Kálmán Imre nyilatkozata bécsi premierjének napján”, *Színházi Élet* 14, 10. sz. (1924), 12.

16 BARABÁS Loránd, „*Marica grófnő* a Király-színházban”, *Pesti Napló*, 1924. okt. 19. 19.

szerepét eredetileg díszmagyaros kacagányban játszotta, és debreceni dialektusban beszélt. A premieren elhagyta a tájszólást, és sportkosztümbe bújt. Kiss Ferencen nem jól festett a frakk, ezért tisztí unifor-
mist húzott. Ebből aztán újabb zavar támadt, amire a *Pesti Hírlap*ban Bónyi Adorján hívta fel a figyelmet: „A baj az, hogy az erdélyi vonat-
kozások miatt nem vagyunk tisztában a millióval, nem értjük egészen
– még operetti elfogultsággal sem – a magyar huszártiszti és román
katonatiszti egyenruhák keveredését az erdélyi birtokot mutató szín-
padon, és nem hat ránk fölemelőleg, amikor a szent és szerencsétlen
Kolozsvár nevével és fogalmával kapcsolatban a darab legvidámabb
zenéjét éneklik, és legfürgébb simmijét [sic!] táncolják el!”¹⁷

Bár a komikus figura, Zsupán Kálmán kétségtelenül a magyar dzsent-
ri paródiája a javából, a jobboldali orgánusok letették a fegyvert az
irredenta operettként meghatározott színjáték előtt, s a *Magyarság*
kritikusa így üdvözölte Kálmán legújabb alkotását: „Ezek a tempera-
mentumos, tüzes csárdások, ezek a keringő, bús magyar nóták bolon-
dították meg a bécsi asszonyokat, ezek fogták meg a német, hollandus,
olasz, svéd publikum lelkét. Egyrészt azzal az ellenállhatatlan erővel,
ami a magyar ritmusokban él, másrészt azzal, hogy a szerző, Kálmán
Imre merészen emancipálta magát az operett elcsépett valcer- és pol-
kastílusa alól, és eredeti faji muzsikát írt. Újat mert alkotni.”¹⁸

A *Marica grófnő* diadala után Kálmán Imre *Az ördöglovas* című, ma-
gyar témájú operettjével is hatalmas sikert aratott – Bécsben. A Theater
an der Wienben 1932. március 10-én volt a mű premierje, 1932 őszén
pedig sor került a százötvenedik előadásra.

17 [BÓNYI ADORJÁN] –bó–, „*Marica grófnő* (Kálmán Imre új operettje a Király Színház-
ban)”, *Pesti Hírlap*, 1924. okt. 19. 11.

18 (k. a.), „*Marica grófnő*”, *Magyarság*, 1924. okt. 19. 16.

A budapesti lapok a bécsi premierről szóló tudósításukban csupa jókat írtak, talán először Kálmán életében, az operett cselekményét is elfogadták: „Ennek a szövege már nem erőszakosan kieszelt romantikus történet a sablonos két szerelmespárral és a tragikus szakítással, a második felvonás fináléjában, hanem a történelemben, mégpedig a magyar történelemben gyökerező események logikus és igen érdekes összefűzése, melyet vidáman tarkítanak a magyar anekdotakincs alakjai és epizódjai.”¹⁹

A *Színházi Élet*ben Bús Fekete László emlékezett meg a bécsi előadásról. Először Kálmán Imre zseniális magyar muzsikáját magasztalta, amely, „mint mindig, biztosan most is a magyar zenének szerez a nagyvilágban újabb diadalkoszorút”, azután megdicsérte a librettót, s a rendezést: „a színház a darab magyar voltát a festői kiállítással és a szép előadással valósággal kihangsúlyozza” – írta.²⁰

Bús Fekete írása a pesti bemutatónak akart lendületet adni. Kálmán Imre azt szerette volna, hogy az Operaházban kerüljön színre darabja: „Úgy képzelem [...], hogy a Nemzeti Színház néhány kitűnőségével kellené kiegészíteni az Operaház nagyszerű együttesét, és akkor nagyon érdekes produkcióval lehetne megajándékozni a pestieket. A címszerepet Kiss Ferencnek szántam... [...] – Metternichet Ódry játszhatná, és a királyné szerepére... a királyné szerepére... kitűnő lenne... (Kálmán elgondolkozik, én segítek neki: – Tasnády Ilona!) – Ezt a két szerepet, amely teljesen beszélő-szerep, Bécsben is prózai színészek játszották, illetve játsszák.”²¹

19 [N. N.], „»Az ördögi lovas«, Kálmán Imre új operettje a bécsi Theater an der Wienben”, *Pesti Napló*, 1932. márc. 11. 5.

20 BÚS FEKETE László, „Szeretném, ha Pesten az Operában játszanák *Az ördöglovast* – mondja Kálmán Imre”, *Színházi Élet* 22, 20. sz. (1932), 13.

21 Uo.

Az Operaház igazgatója, Radnay Miklós azonban nem vállalkozott a bemutatóra. Hozzájárulhatott ehhez, hogy a Kálmán-operett az osztrák–magyar kapcsolatot nem a megszokott színben tüntette fel. Azt sugallta, hogy vannak olyan történelmi helyzetek, amikor félre kell tenni az ellenségeskedést, s bölcs belátással is lehet politikai döntéseket hozni. Sőt még a leggyűlöltebb ellenség leányával is boldogan lehet tervezgetni a jövőt.

Az is ellene dolgozott a mű operaházi színrevitelének Budapesten, hogy nem volt nehéz felfedezni a történetben a zsarnokságellenes élt, a totális állam bírálását. A bemutatóval szinte egy időben, Ausztriában jobboldali fordulat történt: Engelbert Dolfuss lett a kancellár. Az *ördöglovast* értelmezni lehetett a politikai változás bírálataként, de értelmezhatték a Horthy-rendszer kritikájaként is.

Az operaházi premier szép ajándék lett volna a világhírű magyar zeneszerző ötvenedik születésnapjára. A jeles ünnepen Kálmán Imrét Magyarország kormányzója, Horthy Miklós a Magyar Érdemkereszt középkeresztjével tüntette ki. Kálmán ebből az alkalomból a *Pesti Napló* bécsi tudósítójának így összegezte életének legfőbb művészi eredményét: „én voltam az első zeneszerző, aki a magyar népies zenét, a magyar motívumokat a színház útján bevitettem a világ köztudatába. Én voltam az első zeneszerző, aki a magyaros zenét a maga szépségéért és magyarosságáért kiépítettem, kiszélesítettem, szimfonikus alapokra helyeztem, drámai szituációk illusztrálására használtam fel.”²²

Az *ördöglovast* végül csak két évvel később, 1934-ben Sziklai Jenő társulata vitte színre Szegeden. A premier előtt a *Magyarország* riporterének Kálmán Imre röviden összefoglalta operettjének sorsát:

22 [N. N.], „Kálmán Imre az ötvenéves fordulón számot vet önmagával...” *Pesti Napló*, 1932. okt. 23. 20.

„Bécsben sok kiváló magyar politikus látta, akik annak idején a budapesti lapok hasábjain írtak arról a magyar propagandáról, amit *Az ördöglovas* előadása a magyarság érdekében szóban és zenében, kosztümben és képben jelent. Úgy látszik, a budapesti színigazgatók más véleményen voltak.”²³

A zeneszerző a beszélgetés végén keserűen jegyezte meg: „örömmel megyek ma – életemben először – Szegedre, hogy megszorítsam az igazgató, színészei és zenészei kezét, és megköszönjem a szegedi direktornak, hogy elő mert adni egy magyar darabot, és meg mert szóltatni egy színmagyar muzsikát.”²⁴

Az operettet végül Budapesten 1934. április 21-én a Király Színházban is bemutatta a szegedi együttes.

Mivel Kálmán Imre műveit a náci Németországban betiltották, a *Josephine császárnét* 1936-ban Zürichben, Budapesten pedig 1937-ben a Városi Színházban adták elő. A zeneszerző maga is részt vett a március 27-én megrendezett pesti bemutatón, de ekkor már szó sem volt arról, hogy milyen fontos számára a hazai premier.

A Király Színházat 1936-ban végleg bezárták. Kálmán ifjúkori barátai lassan elfogytak: Beöthy László meghalt, Molnár Ferenc is csak napokat töltött Budapesten. Gábor Andor Moszkvában, Szirmai Albert, Király Ernő Amerikában élt. Fedák Sári és Rátkai Márton szerepkört váltott.

Egy évvel a *Josephine császárné* budapesti premierje után, 1938. március 12-én a Wehrmacht bevonult Bécsbe, s Ausztriát a Harmadik Birodalomhoz csatolták.

23 [N. N.], „Az ördöglovas Szegeden – Kálmán Imre Budapesten”, *Magyarország*, 1934. febr. 10. 10.

24 Uo.

A *Színházi Élet* szerkesztői 1938. július 16-án, a nyaralási tudósítások közé bújtatva adták hírül mindenkinek, hogy a budapestieknek nem kell már szemrehányást tenniük Kálmán Imrének azért, mert fényűző palota-életet él Bécsben, s nem tér haza véglegesen Budapestre. A notabilitás, akiért egykor a két város versengett, mindkét városban számkivetett lett.

„Kálmán Imre családjával Bécsből Zürichbe költözött. Két autón mentek: egy hatalmas amerikai kocsin a családja utazott a sofőrrel és a nevelőnővel; a másik, kisebb kocsit pedig ő maga vezette, és felesége volt az útitársa. Kálmánék egyébként tíz vagon bútort szállítottak át a hajdani császárvárosból új svájci lakóhelyükre...”²⁵

Ki gondolta volna ekkor, hogy a világhírű zeneszerzőnek Zürichből is tovább kell állnia, és sohasem látja viszont Budapestet! De bizonyára azt is elképzelhetetlennek tartották akkoriban, hogy 1940-től Kálmán Imre operettjeit Magyarországon sem adhatják elő a társulatok. Nem húzhatják nótáit a cigánybandák, s a komáromi Szent Benedek rendi katolikus gimnázium zenekara 1940-ben játszhatja utoljára nagy sikerű darabját, a *Csárdáskirálynő-egyveleget*. De a gimnáziumi zenekar repertoárján a *Szép város Kolozsvár* refrénű dal sem szerepelhetett, melyet addig Vitéz Somogyváry Gyula és Vitéz Nárai Náray Antal *Erdély-indulója* után játszottak.²⁶

Pedig Kálmán Imre hírneve, operettjeinek népszerűsége alkalmas lett volna arra, hogy a Monarchia bukása után az egyre elszigetelődő, bezárkózó magyar színházművészetet visszavezesse Európába. A ha-

25 [N. N.], „Maga csak tudja, Intim Pista”, *Színházi Élet* 20, 30. sz. (1930), 21.

26 *A komáromi Szent Benedek-rendi Kat[olikus] Gimnázium évkönyve az 1940–41. iskolai évről*, közzéteszi: DR. DOBROVICH Ágoston (Komárom, 1941), 64. és 65.

zai politikai elit azonban vonakodott attól, hogy reprezentáns magyar zeneszerzőként becsülje Kálmánt – inkább kirekesztette a nemzetből.

A sors fintora, hogy az 1945 után kibontakozó Kálmán-kultuszt a megszálló szovjethatalom képviselője, Budapest városparancsnoka, Ivan Tyerentyevics Zamercev tábornok kezdeményezte. Zamercev 1945-ben arra kérte a Fővárosi Operettszínház igazgatóját, Fényes Szabolcsot, hogy tűzze műsorra Kálmán Imre *A csárdáskirálynő* című művét. Az 1945. április 5-én megtartott bemutató új korszakot nyitott a magyar operettjátásban és a darab történetében.

KISS GABRIELLA

Kritikán innen és túl

Széljegyzetek az 1916 *A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ* hatástörténetéhez

A „Mohácsi-féle *Csárdáskirálynő*” egyike a magyar színháztörténet több mint negyed évszázada velünk élő legendáinak.¹ Hatástörténete pontosan modellálja színháztörténet-írásunk kérdéshorizontjainak változását, jelentékeny *Youtube*-disszeminációjánál pedig csak az figyelemre méltóbb, hogy az operettbemutatók és -közvetítések után a *Facebook*-bejegyzések megkerülhetetlen hivatkozási alapja: stabil elrugaszkodási pont, így kánonalakító volta megkérdőjelezhetetlen. Írásomban két 2019-es „botrány”: a Benkó Bence és Fábián Péter-féle *Állami Áruház*² és a Vidnyánszky Attila rendezte *Csárdáskirálynő* horizontjából,³ illetve a huszonhét éve bemutatott kaposvári előadás rekonstrukcióján keresztül vizsgálom a kilencvenes évek magyar ren-

1 A tanulmány az NKFIH – OTKA K-131764 projektjének keretében készült.

2 Barabás Tibor, Darvas Szilárd, Gábor Béla, Szenes Iván, Kerekes János: *Állami Áruház*; Kecskeméti Katona József Színház, Kelemen László Kamaraszínház; Rendező: Benkó Bence, Fábián Pál; Bemutató: 2019. március 1.

3 Leo Stein, Béla Jenbach, Gábor Andor, Kálmán Imre: *Csárdáskirálynő*; Budapesti Operettszínház; Rendező: Vidnyánszky Attila; Bemutató: 2019. szeptember 6.; Előbemutató: Margitszigeti Szabadtéri Színpad, 2019. július 12.

dezői színházának bennünk élő emlékét, színházi emlékezetünk természetét.⁴

Kékesi Kun Árpádnak az 1916 *A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ*-vel csaknem egyidős tanulmánya a dramatikus szövegek „radikális átértelmezését” tekintette a Mohácsi-rendezések legjellemzőbb sajátosságának.⁵ S míg az átértelmezés jelenségét kezdetől fogva lelkesen üdvözölte és elemző figyelemmel követte a kritika, addig a radikalizmus mibenlétének vizsgálatára sokkal kevesebb energiát fordított.⁶ Nos, a 2019-es margitszigeti (majd operettszínházi) bemutatonak ezért (is) szomorú eleme a *Hajmási Péter*re gyártott „jelentés nélküli finálépótlékot” „világháborúra” hangoló némaszereplők felléptetése. Kosztümös filmek jelmezeibe öltözött statisztákkal felvett filmhíradókra emlékeztető pillanat, amely utólag még a scenográfiailag izgalmas színpadkép jelentésmezőjét is redukálja: a monumentális, revülépcsővel kombinált gramofontölcsér immár csak a 78-as sebességű Berliner-rendszerű lemezzátszóra utal, s az 1910-es években megjelenő új tömegmédiум idézi meg Kálmán Imre korát.⁷ A megoldást sem dramaturgiai, sem a Vidnyánszky-féle formanyelv ismeretében nem indokolja semmi más, mint a Mohácsi-féle átértelmezés egyoldalú kritikai recepciójának elvárássá, normává válása: a *Csárdáskirálynő* rendezőjének színre kell

4 Leo Stein, Béla Jenbach, Békeffy István, Kellér Dezső, Innocent Vince Ernő, Gábor Andor, Kálmán Imre: *1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ*; Kaposvári Csiky Gergely Színház; Rendező: Mohácsi János; Bemutató: 1993. április 23. A teljes előadásrekonstrukciót ld. <http://theatron.hu/philtner/a-csardaskiralyno/>

5 KÉKESI KUN ÁRPÁD, „A reprezentáció játékai: a kilencvenes évek magyar rendezői színháza”, in uő, *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen* 85–104 (Budapest: JAK – Kijárat Kiadó, 1998), 99–100.

6 Ld. KISS Gabriella, Színházi irónia, in *Alternatív színháztörténetek*, szerk. IMRE Zoltán, 447–462 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008). http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/2002_o8.pdf, hozzáférés: 2020.05.01.

7 Vö. HERMANN Zoltán, „Aránylag még jó szűnben...” Kálmán Imre: *Csárdáskirálynő* – Margitszigeti Szabadtéri Színpad, <https://szinhaz.net/2019/09/13/hermann-zoltan-aranylag-meg-jo-szunben/>, hozzáférés: 2020.05.01.

vinnie az operett társadalmi realista olvasatát. A világháború sújtotta nagyvárosok (21. századi hajléktalanokra és migránsokra emlékeztető) szegényeinek funkciótlan, semmitmondó és etikailag épp ezért problematikus operettkulisszája a „kor és műhűség” olyan fogalmának akar megfelelni, amit a színházi recepció tett meg az 1993-as Mohácsi-rendezés és a „Kaposvár-jelenség” részévé vált operettjátészás fő ismérvének. Egy olyan, kizárólag az ideologizáló és fikcionalizáló stratégiák reprezentációképző aktusai révén leírható és – Kálmán Imre, Jenő Jenbach, Leo Stein, Gábor Andor, Békeffy István, Kellér Dezső, Innocent Vince Ernő, Mohácsi János, Eörsi István, Horváth Péter, Kerényi Miklós Gábor, Béres Attila, Vidnyánszky Attila, Peller Károly és még sokan mások *copyright*-jával sikeres teátrális képződmény esetében – kifejezetten anakronisztikus⁸ elvárásról van szó, amely kizárólag a címben szereplő évszám felől gondolkozott el a „radikális átértelmezés” hermeneutikailag, mediálisan és a színházi diszpozíciók ismeretében definiálható fogalmán. Egyszerűbben fogalmazva: miközben számtalan írás foglalkozott azzal, hogy a történet Kaposvárott 1916-os „kortárs drámaként” játszódik,⁹ nem vált érdemi elemzés tárgyává az a folyamat, ahogy a Mohácsi-féle színházi ironia transzparenssé teszi az ope-

8 „Még egy valamit tisztázni kell: *A csárdáskirálynő* mint olyan, nem létezik. Nincs belőle eredeti példány. Van egy 1916-os meg egy 1954-es változata, ezeket szokták orrba-szájba mixelni, kihagyni belőle, beleírni. Nem tudunk eredetihez nyúlni, mert nincs. Se jogilag, se semmiképp. Tehát ez egyfajta felhatalmazás arra, hogy az adott társulatban megvalósítható legjobb verziót állítsam színpadra.” <http://szinhaz.hu/videk/43365-a-csardaskiralyno-mint-olyan-nem-letezik-alkotok-a-mohacsi-rendezesrol>, hozzáférés: 2013.02.13.

9 „A végeredmény felől tekintve az előadás címe a műsorfüzet szerint: »1916 A CSÁRDÁS-KIRÁLYNŐ«. Ami erős utalás arra, hogy az előadás létrehozói a darabot – a kétszeres átdolgozás ellenére is – »kortárs drámának« tekintik, ezért hangsúlyosan születésének időpontjában játszatják. Ez az időbeli egybeesés spontán módon valósult meg 1915/16-ban, a későbbi előadások azonban leginkább egy letűnt korszak absztrakt képéhez illesztették a színpadi történeteket.” SZABÓ István, „Ez történt Mohácsi után”, *Színház* 45, 1. sz. (2012): 8–14, 10.

rett műfajának azt a működési mechanizmusát, amelyet szonettjében Karl Kraus „az ok-okozatiság elvét nem ismerő káosznak” nevezett.¹⁰

Annak, hogy a címben szereplő dátum és a matyóbaba-tradícióval szakító gesztusok nem az átírás, újraírás intertextuális, hanem az aktualizálás ideotextuális jegyében kaptak jelentőséget, lett egy másik következménye is. A hungarikumnak számító operettjátás esetében nem a „kaposvárszürkeség”, hanem a valóság színrevitelének a kettős beszéd színházolvasási szokásrendjén szocializálódott módja kanonizálódott innovációként. Pedig Koltai Tamásnak az a felismerése, mely szerint az operett-hagyomány (át)értelmezésére irányuló kaposvári kísérlet „abban állt, hogy az operett ugyanazt a világképet és ízlést fejezze ki, mint a színház többi előadása”,¹¹ nem csak a mindenkori hatalomgyakorlás során szalonképtelennek minősülő gondolatok elsősorban képi kommunikációjára utalt. Hanem azt a műfaji sajátosságokra vetett idegen pillantást értékelte, ami nemcsak a kirekesztés rendjét hatalmuknál fogva meghatározó személyeket teszi nevetség tárgyává,¹² hanem reflektálni akar a nevetés polgári színházát meghatározó reprezentációs apparátus struktúrájára is.¹³ S paradox módon ezt nem a színházi kritika, hanem a magukat Mohácsi János tanítványainak is valló k2 alapító rendezői, pontosabban két előadásuk: a *Röpülj, lelkem!* és az *Állami Áruház* igazolta.

10 Idézi: Peter HAWIG, *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk* (Köln: Christoph Dohr, 1999), 249.

11 KOLTAI Tamás, „Az én Kaposvárom. Harminc évad, és ami utána jött”, *Színház* 36, 11. sz. (2003): 2–15, 8.

12 Vö. CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség – Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról* (Budapest: Európa, 1999), 24–30.

13 Vö. Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben* (Berlin: Theater der Zeit, 2001); Jacques RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, ford. JANCSÓ Júlia, Jean-Louis PIERSON (Budapest: Műcsarnok, 2009), 16.

Azok a kritikai olvasatok,¹⁴ amelyek csak és kizárólag a Rákosi-, Kádár-, Orbán-rendszer ideotextuális ábrázolását látják vagy keresik a kecskeméti előadásban,¹⁵ azt bizonyítják, hogy a magyar színházak államosításának hetvenedik és a rendszerváltás harmincadik évfordulóján színházi kultúránk még akkor is ideologémák és intertextusok kitüntetettnek vélt rendszeréhez bilincseli a színházi reprezentáció valóságát, ha a közösségi és részvételi színházi formákon iskolázódott színházcsinálók teátrális gesztusok sorával bizonytalanítják el a „reprezentációs közvetítés [...] pedagógiáját”.¹⁶ A cinkos összekacsintás önironikus destrukciójára számos példát találhatunk az előadásban.¹⁷ Az egyik ilyen az előadás egészét jól láthatóan intertextuális és metateátrális zárójelbe illesztő keretjáték. E szerint a (civil anyakönyve szerint „Drucker”, szerepe szerint „Drukker” nevű) karmester addig nem kezdi el a nyitányt, amíg meg nem kapja attól a (nevét Bacsó Péter *Tanújából* kapó) „Virág Árpád hivatalnok úrtól” a partitúrát, aki a társulattal mindkét felvonás előtt konzultál, a Minisztérium „déli-gyümölcs színű

14 A rendszerváltás előtti és utáni magyar színház (a)politikusságának kérdéséhez lásd KRICSFALUSI Beatrix: „Színház mindenek fölül. Politikus színház a posztpolitika korában”, in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDÚR Petra, P. MÜLLER Péter, 15–29 (Pécs, Kronosz, 2018).

15 Pl. B. ORBÁN Emese: Milyen színű az a zászló? *Magyar Nemzet*, 2019. június 18. kedd 11:12, <https://magyarnemzet.hu/kultura/milyen-szinu-az-a-zaszlo-7031525/>, hozzáférés: 2019.07.18. – Vö. „Rendezésükben az ötvenes évek paródiája a hetvenes évek színházi kettősbeszédével keveredik. Ám míg előbbi a kor színházi/filmes nyelvének bugyutaságát poentírozza, addig az utóbbi komolyan megkérdőjelezi a kettősbeszéd létjogosultságát, amely mind kellemetlenebbül tolakszik vissza napjaink színházi kultúrájába.” PUSKÁS Panni: Lehet-e ezt még fokozni?, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7871/kerekes-janos-barabas-tibor-darvas-szilard-gador-bela-allami-aruhaz-kecskemeti-katona-jozsef-szinhez/>, hozzáférés: 2019.07.18.

16 Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós (Budapest: Műcsarnok, 2011), 40.

17 Ld. KISS Gabriella, „»Józanító tapasztalás, hogy nincsen többé Nagyszabás.« Gondolatok az *Állami Áruház* című »szocialista operett« (re)kanonizálódásáról”, *Alföld* 71, 7. sz. (2020): 72–89.

zászlaját” vörösre cserélteti, végignézi, ahogy Dancsot az Ivánnak nevezett ávos megveri, majd nemes egyszerűséggel lelövi, s még a tapsrend előtt távozik. Egyfelől az előadást végignéző kultúrcsinovnyik alakja természetesen olvasható a hazánkban explicit módon sohasem, implicit módon viszont nagyon is létező cenzúra színpadi megtestesüléseként – mi több: annak nyílt és szerepkénti felmutatásaként. Másfelől olyan önbejelentő gesztussá válik, amellyel a rendezés az előadás első percétől kezdve egyértelművé teszi: pontosan tudatában van a reprezentáció transztextuális megcsináltságának (Genette) – bezáródásának és megnyithatóságának.

Ez a játékosság figyelhető meg a kettős beszéd színházolvasási stratégiáját előhívó jeleneten, az *Állami Áruház* egyetlen örökzölddé vált slágerének színrevitelén is. Az operettszínházi ősbemutatón, 1952-ben Feleki Kamill az értelmi hangsúlyokat aláhúзва mondta a dallamra az *Én kis unokám* szövegét – s ennek volt köszönhető a háború előtti zenés színház egyik sztárját rehabilitáló siker.¹⁸ Ascher Tamás 1976-ban már nem is Glauziusz bácsi dalát, hanem a sanzont övező nosztalgia vérlázító voltát vitte színre.¹⁹ A kaposváriak táncoskomikusa (Papp Ist-

18 „[Feleki] énekszámában a dalt úgy, ahogy van, tanítani ellene. Kitűnő példája ez annak, hogyan kell koncentrálni az énekszám előadásánál, példa arra, hogyan lehet egy színésznek egy kis kört vonnia maga köré, egy darab előadásánál, olyan kört, amelyet Feleky Kamill tud teremteni maga körül ennek a darabnak az előadásában.” VÁMOS László hozzászólása, in *Az Állami Áruház című zenés vígjáték vitája* (Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Magyar Zeneművészek Szövetsége, 1952. június 15), 35. – Vö. KISS Gabriella, „»Boldogság műsoron kívül«, avagy magánélet megfigyelve”, in *Újjáépítés és államosítás*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, KISS Gabriella, RING Orsolya 169–182 (Budapest: Arktisz Stúdió, 2020).

19 „Két betétszám (a Budapestről ujjongó induló és Glauziusz bácsi dala) – s egy harmadik, a filmváltozatból: »Egy Duna-parti csónakházban...« – elszabadult, önálló életre kelt és éveken át erőteljes hatást gyakorolt (nem akadt nap, hogy a rádióban legalább egyszer ne hallottuk volna a kis unokájáról éneklő Glauziusz bácsit, az áruházi főkönyvelőt).” MOLNÁR GÁL Péter, *Állami Áruház*. Felújítás a kaposvári Csiky Gergely Színházban”, *Népszabadság*, 1976. jún. 4., 7.

ván) az unokadalnál Feleki „hasonmásává” vált, majd a viharos tapsot követően úgy kezdte el a ráadást, hogy aktái közül a csecsemő immár monumentális méretű fotóját vette elő, s a közönségnek megmutatott portrén látható mosoly és kopasz koponya kísértetiesen hasonlított a falon lógó Rákosi-képre.²⁰ Nos, a k2 folytatja az újramondásnak ezt a hagyományát. Amikor a dal alatt próbababák „táncolnak” be középre egy sorban, nemes egyszerűséggel rájuk vetül az ország azon hajdani és jelenlegi vezetőinek szónokló arca, akik 1952. május 30. és 2019. március 1. között a média nyilvánossága előtt beszéltek és beszélnek az „emberibb” jövőről. Vagyis egyfelől a rendezés semmit sem bíz a befogadás pillanatában megtörténő „összekacsintás” véletlenjére: minden néző képes a látottakat a „pártpolitikának” nevezett spektakulum elemeire vonatkoztatni. Másfelől a sláger alatt futó képsor csak annyiban válik a színpadi reprezentáció „önmagáért beszélő” részévé, amennyiben a kuplé különül el zenedramaturgiailag a partitúra többi részétől. A kettős beszéd tökéletesen rekonstruált színreviteli stratégiája tehát saját kontextusát vesztett állapotát mutatja fel. Az *Állami Áruház*nak ezek a metaszínházi formái megcsináltságuk révén és úgy teszik láthatóvá a reprezentációba záródás lehetőségét, hogy automatikusan felfüggesztik „a cenzúra esztétikájának” azt a „játékát”, amelynek legfontosabb előfeltételének számító tabuja szerint „tilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is”.²¹

S ez határozza meg a huszonhat évvel ezelőtt keletkezett 1916 *A CSÁRDÁKIRÁLYNŐ* dramaturgiai olvasatát is. Természetesen senki sem állítja, hogy Mohácsi színpadán az orfeumhölgyek nem proli-

20 REGÖS János, „Állami Áruház 1952–1977”, in *Állami Áruház. Egy téma több arca. Tanulmányok*, szerk. REGÖS János, 3–84 (Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1986), 24.

21 HARASZTI Miklós, *A cenzúra esztétikája* (Budapest: Magvető, 1991), 116.

vagy zsellérszármazású szajhák, Szilvia nem ugyanúgy könnyű lány, s nemzetközi cseráru, mint elődje, az egymást „lekegyelmesuramozó” és „leelvtársozó” vendégek nem szifiliszesek és/vagy alkoholisták. Mindannyian tudjuk, hogy Edvint a szülei zsarolják, Bónit pedig az apósa bünteti a katonai behívóval, s hogy „bár vannak nagyon rendes” románok és angolok (mi több: „svábok, akik úgy osztrákok, hogy horvátok”), sem a pesti orfeumban, sem a bécsi palotában nem érdemes feszegetni, hogy Vereckei Szilvia neve a Vereckei-hágóra vagy a premierrel egy időben roppant népszerű román királynéra, Carmen Sylvára utal-e. S nem tagadom, hogy amikor a Fiumében játszódó III. felvonás végén az „Álom, álom, édes álom” dallamára süllyed el az egész társulatot magába fogadó, s nem véletlenül Novarának keresztelt gyorscirkáló, tényleg nehéz nem a Trianon felé menetelő Monarchia jelképeként értelmezni a záróképet. Vagyis érthető, hogy a színházi kritikák nagy lelkesedéssel veszik észre a librettóba beleíródott olyan eseményeket és alakokat, mint a Szilviát nem Párizsba, hanem a világháború borzalmaitól megkímélt New Yorkba menekítő trieszti gyors, a Doberdót és Isonzót megjárt frontkatonák vagy a Nagy Ignác-verset szavaló Csermanek (Kádár) Jánoska. Ugyanakkor feltűnő, hogy a Mohácsi-rendezéseknek a reprezentáció zártságával folytatott játékára egy dráma esetében érzékeny műbírálok, ha operetről van szó, miért csak abban látják az előadás jelentőségét, hogy az átírás során él a szöveggönyvbe kódolt „Zeittheater” lehetőségével.²² S miért nem veszik észre, hogy a kapos-

22 Vö. „Csárdáskirálynőnek nevezte magát az a legnagyobb mértékben nevetséges tákolmány, amelyet Stein és Jenbach urak szentelenkedtek színpadra, és amelyhez az egyébként előnyösen ismert komponista, Kálmán Imre nem érezte értelmi színvonalán alulinak néhány taktusnyi muzsikát hozzábiggyeszteni. Állítólag a K.u.K. hadsereg tisztjei és a főnemesség urai ábrázoltatnak a színen. A legnagyobb mértékben kínos Monarchiánk e legjelentősebb és legfelső rétegének gyalázatos torzítását elviselni. Józan ember csak a fejét csóválhatja. Hogyan is fordulhatna elő, hogy főnemességünk vagy

vári színpadon a primadonna nem csak azért nem elegáns, az orfeum és az úri szalon atmoszférája nem csak azért nem kellemes, a bonviván nem csak azért nem énekel úgy, mint egy isten, a szubrettet és a táncoskomikust nem csak azért nem huncut bájuk miatt szeretjük, az estét pedig nem csak azért nem a kacagásba és parfümillatba burkolódzó hangulat teszi eseményné, mert idiotizmusmentesen látjuk és halljuk az olyan témákat és motívumokat, mint a rangon aluli házasság, a női és férfibüszkeség, a karriervágy, az éhezés stb. Hanem azért is, mert nem hagyja érintetlenül, mi több: a színházi jelhasználat szétszóródó és szétforgácsolódó ürességében viszi színre az operett-sikert garantáló recept hozzávalóit. A továbbiakban erre (a kísérlet radikalitását és a rendezés tényleges jelentőségét igazoló) tézisre szeretnék három konkrét példát hozni.

Az előadás ritmusa

Az 1916 *A CSÁRDÁKIRÁLYNŐ* (a Mohácsi-korpusz valamennyi darabjához hasonlóan) olyan belső utalásokból és ismétlődésekből születő színházi szöveg, amelyet két ritmusalkotó elv strukturál. Az egyik a cselekmény tematikus csomópontjait és a figurák származásával, foglalkozásával, társadalmi helyzetével kapcsolatba hozható nyelvi diskurzusokat megtámadó nyelvi irónia. A másik az énekszámoknak a rendezést önálló egységekre bontó, de nem tematikusan tagoló színrevitele. A társadalmi különbségeket Mohácsinál le nem győző szere-

tisztikarunk ilyen varietébelihez vagy színházi nőcskéhez kötné magát, és házasságról meg egyéb effélékről beszélhetne neki?!” A *Der Adelscurir* kritikáját (1915. november 18.) idézi BÁNOS Tibor, *A csárdáskirálynő vendégei* (Budapest: Cserépfalvi, 1996), 217. – Vö. MOLNÁR GÁL Péter, *Honthy Hanna és kora* (Budapest: Magvető, 1997), 71–102.

lem az „orfeumdívából” „dívánnyá”, „sanzonetté”, majd „sezlonnyá” váló „konzumnő” és a „Bécsnek büszke várából” látogatókat és sürgönyöket kapó „Edus” között szövődik, az érzelem mélységét pedig az alábbi (Szilvia és Bóni között lezajló) párbeszéd érzékelteti: „Mondj valami forrót! / Vasaló, baszdmeg”. Miska korruptségát a pezsgőről leáztatott és átragasztott címke országokon át haladó útjáról tudósító túlbeszélés jelzi. Az egyértelmű idézetekből kiinduló szókapcsolatok ismételtetése (pl. „fogy a magyar”, „mindnyájunknak el kell menni”) pedig rendszeresen eltereli figyelmünket a közlés eredeti tárgyáról. A túlbujánzó szójátékok, szóviccek, képzavarok révén a jelentés elhalasztódik ugyan, ám a fel-felbukkanó értelem-töredékek keletkezésének felismerhető határt szab a zenedramaturgia: a műfaj belépőkre, kettősökre, finálékra épülő és Mohácsi esetében kihangsúlyozott szerkezete. A rendezés ugyanis önálló és zárt előadások soraként viszi színre a nagyoperett slágereit.

Erre kiváló példa „Az asszony összetör, megkínozt, meggyötört” köré rendezett első finálé. Mohácsi Molnár Ferenc Gáljának receptje szerint egy Miska szájába adott aforizmából indítja a jelenetet: „Konyak, kegyelmes úr, ha nem haragszik, konyak. Amikor megjönnek vörösbor, amikor elmennek konyak.” Majd három, a népszínműből ismert életkép segítségével (pianissimóban magányos búsongás, cigányozással fűszerezett csárdajelenet, így mulat a magyar úr) rajzolja meg annak a szerelmétől elhagyott bonvivánnak a lelkiállapotát, aki a jó tanácsot megfogadva egy hajtásra kiissza az üveget. S ahogy az alkohol hatásának naturalista megjelenítése (kidülledő szem, joviális mosolyra nyíló száj, böfögés) révén a bonviván szerepköre a szemünk előtt transzformálódik a Kulka János / Nyáry Zoltán által megtestesített részeg férfivá, a kiürült orfeum is benépesül a maradékot autentikus cigány

danáréra elfogyasztó roma takarítókkal. A „Mi ez a mocskos cigány karattyolás egy magyar orfeumban?” kérdés azonban csak azért idézi fel a Monarchia szociokulturális diskurzusát meghatározó kisebbségi problémát, hogy megjelenhessen a „hogya az a füstös Úristenit” káromkodás echójaként az a (felismerhetően „füstös”) női hegedűs, aki Edwin térdére ülve intonálja a dal lassú részét: „mért kergeted csupán a messze boldogságot, / hisz itt van egy lépésre, tán te meg se látod, / csak szívedben keresd, ne kint a nagyvilágban, / van édes boldogság minden kis szál virágban”. Ezt követően viszont Imre Zoltán koreográf-íja nemcsak komolyan veszi, hanem kibontja annak az operettekben és népszínművekben rendszeresen, a valóságban azonban csak nagyon ritkán előforduló szituációnak a paradoxonát, amikor egy hányingerrel küszködő, merevrészeg test próbál meg vérbőn mulatni. A Jávör Páltól ismert dzsentris gallérigazítás, a csárdás ritmusát az asztalon ököllel verő és vállait illetve fejét ütemesen mozgató kihúzott felsőtest látvány-nya, majd a néptáncból ismert ollózás és csapásolás félresikerültsé-geben jelenik meg, hiszen a bonviván csak akkor képes megtartani a mozgáshoz szükséges egyensúlyt, ha ül, vagy ha Miska és Feri bácsi a vállukon hordják vagy épp széket és asztalt raknak alá. A szekvencia utolsó egysége viszont, amikor a földbe gyökerezett lábbal álló Miska rémült tekintetétől kísérve egy artikulálatlanul üvöltő és egy földön vé-gigguruló testre hullik a függöny, azért képes érzékeltetni a személyi-ség szétesésének anarchiáját, mert előtte egy szövegét vesztett refrén erejéig megajándékozták a közönséget a szatmári legényesre hangolt, professzionális show-tánc látványával. S ezek azok a pillanatok, ami-akor a Mohácsi-rendezés a csárdást mímelő mozdulatok nélkül teszi láthatóvá azt a Kálmán Imre-operettek jellemző táncdramaturgiát, amely úgy sajátítja ki a felhasznált társastáncokat, hogy egyfelől a lel-

kiállapotok ívét kottázza le velük, másfelől pontos ritmus szerint mindig az eksztázisig fokozza őket, így zavarva meg a már épp kialakuló szimmetriát és harmóniát.²³

Színészi játék

Az 1916 *A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ* egyike azoknak a Szőke István-féle *Diákszerelemmel* (1975) és az Ascher Tamás-féle *Állami áruházzal* (1977) kezdődő rendezéseknek, amelyek révén a hetvenes-nyolcvanas évek legjelentősebb (elsősorban kisrealista) rendezői térképezték fel e zenés színházi műfaj szabályait és határait, s lettek képesek (ön)íroniával kezelni és felforgatni a saját maguk által is kiszolgált dramaturgiai és műfaji elvárásokat. Következésképp törvényszerű, hogy a nagyoperett szerepköreinek szociálpszichológiai motívumokkal történő felruházása is csak egy a színészi játék dimenziói közül. Tény, hogy a kaposvári társulat nagyformátumú színészeinek alakításában Gábor Andor dalszövegei, amelyeket „harmadik nemzeti drámánk” esetében az ismert dallamért hallgatunk meg, versként tolakodnak a melódia hangjai közé, és a színpadi szituációkra reflektáló, lélektanilag pontosan árnyalt nagymonológokként kerülnek színre.²⁴ Éppen megtudjuk, hogy Stázi és Edvin unokatestvéri szerelme abortusszal végződött, amikor a szubrett és a bonviván egymástól távol állva, me-rev arccal és önmaguk számára is meglepetésszerűen elkezdik: „Túl

23 Vö. Volker KLOTZ, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (München – Zürich: Piper, 1991), 198–199., 400–401.

24 „Ez itten – hogy a pimasz, de okos Peter Hacksot idézzem – operett színészekre.” KOLTAI Tamás, „Cecíliától Csermanekig”, *Élet és Irodalom*, 1993. máj. 14., 12.

az Óperencián (!) boldogok leszünk”. Cecília ötven év élettapasztalatát belesűríti a „Hajmási Péter” túlélési stratégiaként énekelt soraiba, amivel mintegy előkészíti a II. felvonás zárlatát: a háromszor is hazugságon kapott és valamennyi szövetségesét elvesztő hercegnő a függönybe kapaszkodva és a „Jaj, mama, de gyönyörű szép a világ” dallamára biztosítja, hogy „Kvittek vagyunk mi már az élet meg én, / Nem fogok sírni nektek, bármi is ér”.

Ugyanakkor abban a pillanatban, amikor a néző azonosulhatna a megszülető érzelmi állapottal, azt azonnal megakadályozza a partner illogikus vagy szokatlan viselkedése, egy pontosan kiszámított geg, vagy egy jól ismert és csakis az adott játszóra jellemző színészi eszköz eltűlése. Spindler Béla és Lugosi György például, miután végighallgatta, ahogy a „Ne húzd, hogy a szerelemnek boldogság a vége” apropójából Molnár Piroska a képükbe énekli Cecília minden vélt és valós sérelmét, a szó legszorosabb értelmében rákényszerítik a közös kánkánra. Miközben Kulka János reményvesztetett szerelmi vallomásként énekli, Sáfár Mónika pedig blazírt arccal hallgatja az „Egy a szívem egy a párom” sorait, a katatón állapotban leledző Ady Endre leesik a székről, végiggurul a padlón, majd rókázva kirohan a színről. Ilyen állandó ellenpontként funkcionál a nagyoperetti elvárásokat ki nem elégítő énekhangok minősége, illetve a főszereplők és a tömeg viszonya. A Mohácsi-rendezések esetében megszokott, hogy a mondat állítmánya mellé tolakszik egy fura szószerkezet, szó, hangsor, s az egyértelmű színházi jelből egy verbális, majd paralingvisztikai és gesztusjelekbe torkolló asszociációsor alakul ki. Ez esetben pontosan így tolakszik a protagonisták és az általuk alakított szerepkörök közé az a csoportképekben létező kar, amelynek szólózó arcai minden felvonásban más szerepet alakítanak, s ily módon rendszeresen párbe-

szédbe keverednek nemcsak korábbi szerepeikkel, nemcsak a színészi énjüket reprezentáló klisékkel, hanem saját arctalanságukkal is.²⁵

Színházi látvány

Ehhez a nézői elvárásokkal, műfaji hagyományokkal és színészi játékmódokkal folytatott, hol álomszerű, hol eksztatikus, hol groteszk játékhoz olyan vizuális és akusztikai atmoszféra kínál optimális környezetet, amely egyfelől pontszerű utalásokat tesz az 1910-es évekre, másfelől érzéki háttérrel kínál a rendezés öniróniájának. Cselényi Nóra jelmezei a dizőz ruhájától kezdve a vonatra fel nem engedhető nadrágkosztümon és példásan szabott frakkokon át Kaucsiánó grófné „kikötődzkölődött cipőfűzőjéig” követik a korabeli divatot. Khell Zsolt díszlete viszont csak egy-egy, az adott szociokulturális diskurzusra utaló (realisztikus) elemet tartalmaz. Az első felvonás Magyar Ede és Stahl József 1911-es színpadnyílását és páholysorát idézi fel, a második felvonás terét égbe kívánczó báltermi oszlopok tagolják, a harmadik felvonás háttérét pedig Horthy Miklós hajójának szemünk láttára összehegesztődő és a teljes színpadnyílást betöltő mása alkotja. A három tér azonban nemcsak e részleges történelmi utalások révén válik a monarchiabeli és -méretű bordély felvonásonként eltérően (vagyis háromféleképpen) exponált képévé. Az összefüggést egyfelől a mindhárom esetben azonos, vertikálisan szervezett scenográfia, másfelől a

25 Vö. „A televízióban így valamelyest karcsúsodott a produkció, koncentráltabbnak, összefogottabbnak mutatkozott, ami azonban nem feltétlenül nyereség. A színházban úgy éreztem, hogy folyton próbára teszik asszociációs készségemet, nézői készenlétemet, figyelmemet. Állandó feszültséget okozott, hogy sokszor éreztem úgy, valami fontosról lemaradtam, valamit nem értek egészen világosan.” ZAPPE László, „Csárdáskirálynő. Színház a képernyőn”, *Filmkultúra* 36, 3. sz. (1995): 15.

mindhárom esetben megjelenő (kis)színpad szimbolikája teremti meg. A primadonna-lépcső szerkezetét megidéző tér egy szintre helyezi a Szilvia belépőjét éneklő sanzonettet az általában a lépcső legtetetjén elhelyezkedő főherceggel, majd az ifjú király és császár által keblére ölelt egykori csárdáskirálynővel – vagyis vizuálisan meséli el azt a fabulát, amelynek ez esetben el is hangzik a tanulsága: „hazánkban mindenki előtt nyitva állnak a társadalmi felemelkedés lehetőségei”. A színpad a színpadon motívum viszont egyfelől leleplezi az ifjú uralkodó trónbeszédének demagógiáját, másfelől lehetővé teszi, hogy művi-művészi képződményként, füstbe és szavakba burkolt fikcióként észleljük a látottakat és hallottakat. Érzékennyé tesz minket az olyan, az előadás egészét szervező motívumokra, mint a színpadszerű emelvényeken zajló étkezés (Szilvia búcsúvacsoráján az éhező táncoslányok, a hercegi bálon a potyaleső vendégek zabálnak) vagy a szemlélődő magatartás (az első felvonásban az orfeum műsorszámát, a második felvonásban a híres akváriumot, a harmadikban pedig a „bazi nagy hajót” nézik).

Ezért sem véletlen, hogy Mohácsi a rendezés egészen végigvonuló motívumként használja fel a Kaposvárrott megháromszorozódó vörös bársonyfüggönyt. Szilvia belépőjét és búcsúzását a színpadnyílás háttérében felállított színpadot bekeretező „firhang” összezsapódása zárja. Ennek kicsinyített mása az orfeumba visszatérő egykori csárdáskirálynő szeparéját óvja még az egykori „szelonyt” fel nem ismerő Kerekes Ferenc tekintetétől is. A második felvonás fináléját alkotó magánszámban pedig a mindenáron győzni akaró hercegnő egyedüli kapaszkodóját jelenti. Az első és utolsó felvonásban dohány-, illetve hegesztőpáka-füstbe burkolózó rekvizitum tehát a színpadi alak akciója során képpé formálja az adott szituációban meghatározó lelkiállapotot. Ugyanakkor mindeközben a polgári illúziószínház „nyaktilójaként”

megakadályozza,²⁶ hogy a színpad önmagára záródó világgént jelenjen meg: „a Szilvikéről” is lehullik a Szinetár-rendezés óta tradícióértékű csárdáskirálynőbaba-ruha, hogy a korabeli dizőz jelmeze látni engedje a finoman ordináre csípőmozgásokat, s a „Hajmási Péter” zenéjére járt kánkán közben is kivillan a díva húsos és harisnyakötős combja.

Mohácsi Jánosnak az 1916 *A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ*-vel kezdődő operett-, bohózat- és népszínmű-rendezései ugyanakkor aratnak sikert Kaposvárott és Budapesten, amikor a berlini Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz és a Deutsches Theater repertoárján is megjelennek azok a (Frank Castorf, Christoph Marthaler, később Michael Thalheimer, Nicolas Stemmann és Herbert Fritsch nevével fémjelzett) előadások, amelyek a nevetés polgári színházának harapós, ám rendkívül sikeres ügyvédeknek bizonyulnak.²⁷ A rendezői formanyelvek ismeretlen ismerősként láttatják a kasszasikerek Ignotus szerint „életidegen” világának jól megcsinált atmoszféráját, s a színházi szakírás pontosan ugyanúgy közelít hozzájuk, mint prózai munkáikhoz.²⁸ Ráadásul ez a több szempontú elemzés hazánkban nem csak azért fontos, mert különben az operett-hagyomány élő és kortársi voltáról folyó vita is ugyanolyan egyoldalú lesz, mint a Mohácsi-rendezés recepciója. Azért is jelentős historiográfiai feladat, mert segítségével talán egymásba omolhatnak a „van” és a „nincs”, illetve a „szégyen” és a „büszkeség”

26 Bertolt BRECHT, „Mire való a félhosszú, könnyű lebegésű függöny”, ford. Imre Katalin, in *Színházi tanulmányok* 503–504 (Budapest, Magvető, 1969), 503.

27 Vö. KISS Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek* (Budapest: Balassi, 2011), 126–160.

28 „A mai színdarabok legnagyobb része valami egészen imaginárius, bizonytalan, megfoghatatlan, de éppen nem absztrakt milieuban játszódik. Ez a milieu: ellenőrizhetetlen keveréke a nagyvilágnak, a félvilágnak, apache-világnak és kispolgári világnak.” idézi BÉCSY Tamás, *A siker receptjei* (Székesfehérvár: Vörösmarty Társaság, 2001), 48.

legpregnansabban Eörsi István egyik elhíresült kijelentésében artikulálódó ellentétei. „A magyar színház (...) híján volt mindannak, ami Brecht világszínházi jelentőségét biztosította. Népi realizmusa helyett nekünk népszínművünk volt, operái és dalos darabjai helyett operettünk, társadalomkritikája helyett bulvárszentimentalizmusunk, avantgardizmusa helyett semmink.”²⁹ S ez a záloga annak, hogy az operett hungarikum volta a magyar színházi hagyomány önértelmezésének tényleges részét képezze.

29 EÖRSI István, Magánbeszéd Brechtről, *Színház* 31, 2. sz. (1998): 1.

Minden jog fenntartva.

Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulása szükséges.

Felelős kiadó a Rózsavölgyi és Társa ügyvezetője
1086 Budapest, Dankó utca 4–8.

rozsavolgyikiado@lira.hu

<http://rozsavolgyi.hu>

Készült a Stanctech Digital Nyomdában