

Operett-legendárium 15 (pálya)képben

KILITI KRISZTIÁN

LÁSZLÓ Ferenc. *Operettország. Pályaképek a bécsi-budapesti operett történetéből*. Budapest: Jaffa Kiadó, 2023. 280 p.

„[E] könyv lapjain az operettek mellett szóba kerül majd sok egyéb közt a női és férfividat, a gasztronómia, a bűnüldözés, de éppígy a levegő meghódítása, a polgári házasság intézményesítése és nem utolsósorban az erotika és a szexualitás is.”¹

Az *Operettország* című könyv előszavában olvasható részlet igen ambiciózus expozíció, hiszen egyértelműen arra utal, hogy a szerző az operettműfaj vizsgálatához holisztikusan közelít, és annak történeti áttekintésére vállalkozik. Ez László Ferencnek a könyv megjelenése kapcsán 2024 márciusában a *telex.hu*-nak adott interjúját tekintve is jogos feltételezésnek látszik: „Az operett története afféle királyi út: ha az ember az operett történetéről beszél, akkor mindenről beszél. A színházi gyakorlatról, a politikáról, az ízlésről, a mentalitásról, mindenről.”²

Másrészt, az operett korszerű elemzése kapcsán a társadalompolitikai kontextusba helyezésre való törekvés – főként amennyiben a szerző a „megalapozott ismeretter-

jesztés”³ igényével lép fel – olvasói (kutatói) kíváncsisággal, sőt elvárás-ként is megfogalmazódik. Csáky Móric (a kötet bibliográfiájában is jelölt) *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című átfogó munkája fényében és ismeretében pedig ez egyértelműen artikulálódik, hiszen Csáky az operettet „egy bizonyos kulturális és politikai mentalitás képviselőjének, meghatározott társadalmi rétegek nézetei és vágyai szócsovének” tekinti,⁴ azaz megkerülhetetlenként tételezi a társadalmi-politikai berendezkedés, illetve a szocioökonómiai feltételek vizsgálatát az operett történetének elemzését illetően.

Kérdés persze, hogy az olvasó milyen indíttatással lapozza fel László Ferenc könyvét, vagy megfordítva: a szerző pontosan kinek, kiknek figyelmébe ajánlja a könyvet, mely szándéka szerint több kíván lenni, mint egyszerű operettkalauz, ugyanakkor melynek már az előszavában, annak is a második bekezdésében önironikusan előrebocsájtja, hogy „nem tudományos igényű művet” írt,⁵ azaz könyve, ahogy a Jaffa Kiadónál megjelent korábbi kötete, a *Honi bestiárium* sem „tudományos jellegű szakmunka”.⁶ Ennek megfelelően a majd’ háromszáz oldalas könyv valóban inkább a bécsi-budapesti operettjatszás történetének egyéniségeihez fűződő legendárium kivonatát adja, miközben „a történeti hitelesség jegyében itt-ott némi egész-

¹ LÁSZLÓ Ferenc, *Operettország: Pályaképek a bécsi-budapesti operett történetéből* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2023), 8.

² GRAFITEMBER, „A színikritikusok közül ebben az évezredben szerintem rajtam kívül senki nem köt nyakkendő”, *Telex*, 2024.03.03, <https://telex.hu/kult/2024/03/03/a-cinkos-szkekacsintas-varazsa-operettország-könyvajánló-laszlo-ferenc>.

³ LÁSZLÓ, *Operettország...*, 8.

⁴ CSÁKY MÓRIC, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. OROSZ Magdolna, ZALÁN Péter és PÁL Károly (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 20.

⁵ LÁSZLÓ, *Operettország...*, 8.

⁶ Uo.

séges legendaosztatásra, vagy legalább néhány kérdőjel elhelyezésére” is kísérletet tesz.⁷

Az operettjatszás bécsi-budapesti „vonulatának” 15 kiválasztott alakja tehát egy-egy önálló fejezetet kap.⁸ A pályaképszerű, fantáziacímmel ellátott portrék az egyes művészek születési évének kronologikus sorrendjében követik egymást Franz von Suppétól egészen Rátonyi Róbertig, az alábbiak szerint: 1. A könnyűlovasság rohamra – Franz von Suppé (1819–1895); 2. Császár és király – ifj. Johann Strauss (1825–1899), 3. Bécs kedvence – Alexander Girardi (1850–1918); 4. Örök-egy menyecske – Blaha Lujza (1850–1926); 5. Pözsge szellem – Konti József (1852–1905); 6. Az isteni Ilka – Pálmay Ilka (1859–1945); 7. Fegyverneme: operett – Lehár Ferenc (1870–1948); 8. Pionír és doyen – Huszka Jenő (1875–1960); 9. A táncoskomikusok ősatya – Rátkai Márton (1881–1951); 10. Korunkat elfeledjük – Kálmán Imre (1882–1953); 11. A legzseniálisabb – Jacobi Viktor (1883–1921); 12. Nagyságos fejedelemasszony – Honthy Hanna (1893–1978); 13. Tagkönyves mentőangyal – Gáspár Margit (1905–1994); 14. Odavagyunk magáért – Fényes Szabolcs (1912–1986); Új műsorhoz új férfi kell – Rátonyi Róbert (1923–1992).

A fenti címekből kiolvasható, hogy a szerző inkább a könnyed publicisztikai műfajok hangzatos és figyelemfelkeltő beharangozóinak stílusában jelölte és foglalta össze az egyes fejezeteket. Ez a fajta zsurnaliszta hangnem az egész könyv beszédmódját, regiszterét meghatározza. László Ferenc a saját maga által „archaizáló modorosságának” titulált

⁷ Uo., 9.

⁸ A Bécs–Budapest tengelyen elhelyezkedő operettegyéniségek eloszlása némileg felborul Budapest javára, hiszen a 15 fejezetből 9 inkább a magyarországi működése folytán kiemelkedő alkotót vagy előadót mutat be, akiknek jelentősége elsődlegesen nem Bécshez vagy a nemzetközi szcénához köthető.

írói beszédpozíciót választja,⁹ amelyben azonban időről időre előfordulnak olyan hatásvadász megnyilvánulások, mint például az ifj. Johann Straussról szóló fejezetben szereplő „feketeöves Strauss-rajongó”,¹⁰ vagy később a „nyilvánosságbeli figyelemmágnés”¹¹ és a „vízállóan keresztény”¹² jelzős szerkezetek.

A felsorolt címeket, illetve a vonatkozó részekben felrajzolt portrék alanyait illetően megállapítható, hogy László Ferenc műve igen széles történeti spektrum áttekintését tűzi ki célul, amelybe mind az aranykori, mind az ezüstkori, mind pedig a magyarországi szocialista operettjatszás időszaka beletartozik. Jóllehet maga a szerző csak elvétve említi az aranykori vagy ezüstkori minősítést, és mélyebb elemzésnek sem veti alá az egymástól határozottan elkülöníthető operettesztétikai korszakokat. A Lehár Ferenc pályaképét bemutatni hivatott részben például csupán hangsúlytalanul említi, hogy *A víg özvegy* a társadalmi-politikai változásokra reflektáló műfaj történetében is korszakos újításnak számított:

„A bécsi modernség teljességgel a magáénak érezte ezt az operettet, amelyben férfi és nő erőjátzmája újszerűen és határozottan érzékibb alakban jelent meg a színpadon, és ahol a politikáról (értsük bár ezalatt a balkáni, a monarchiabéli vagy a nyugat-európai közügyeket), a diplomáciáról, a hazafias szólamokról, de éppígy a házasság intézményének sérülékenységéről is eredeti módon szóltak a szerzők.”¹³

Azt azonban, hogy egészen pontosan mit is takar ez az „újszerűen” vagy „eredeti módon”,

⁹ GRAFITEMBER, „A színikritikusok közül...”.

¹⁰ LÁSZLÓ, *Operettország...*, 39.

¹¹ Uo., 124.

¹² Uo., 140.

¹³ Uo., 107.

végeredményben nem tudjuk meg. Ahogyan magának az ezüstkori operettjátszásnak a társadalmi szemléletváltásáról sem kapunk bővebb információt, annál is inkább, mivel László Ferenc az ifj. Johann Straussról szóló fejezetben épp azt taglalja, hogy „indokolt óvakodni a mégoly csábító felülértelmezésektől, az operettekben előforduló ilyen-olyan, a történeti vagy szociológiai kutatás számára relevánsnak tetsző mozzanatok túlértelmezésétől.”¹⁴ Ehhez képest álljon itt a korábbiakban már idézett Csáky Móric kifejezetten tudományos igénnyel írott művéből egy részlet, amely épp az arany- és ezüstkori operettek kortörténeti dokumentumként való értelmezésével összefüggésben kijelenti:

„[...] lehet, hogy szövegekönyvük rossz irodalom, zenei kifejezésmódjuk pedig a komolyzene korabeli nyelvéhez mérten középszerű, egészükben véve azonban mégis ama társadalmi kontextus termékei és leképezései, amelynek keletkezésüket és létjogosultságukat köszönhetik. Némi túlzással fogalmazhatnánk úgy is: az operett alapos vizsgálata esetleg többet kideríthet keletkezésének idejéről, mint valamely hagyományos történeti forrásanyag tudományos elemzése.”¹⁵

Mindennek nyomán persze feltételezhető lenne, hogy itt az operettjátszás és -irodalom két különböző megközelítési módjáról beszélünk, amelyek közül az egyik az operett történeti-társadalmi jelenségként való értelmezését (Csáky), míg másik a nosztalgikus, minden koron érvényes, ezért változatlanul élményszerű mivoltát emeli ki (László). Csakhogy utóbbi esetében a korrajz, amint az az *Operettországban* is tetten érhető, inkább támaszkodik az anekdotákra és a legendáriumra, mintsem tudományos kutatá-

sok és elemzések eredményeire. Ahogy a szerző a korábbiakban említett interjúban kifejti: „Az operett születését és fénykorát nem lehet értelmezni az adott korszak ismerete nélkül. De magát az operettet élvezni lehet, és ez nagyon fontos. Semmit nem kell tudni a 19. századról, vagy a kora 20. századról, hogy élvezzük *A denevért* vagy a *Lili bárónőt*. Sőt, vaslogikára sincs szükség, de akár még a szöveget sem kell feltétlenül értenünk a mű élvezetéhez – és nem az előadók artikulációja miatt.”¹⁶

A könyv tehát túlnyomórészt anekdotagyűjtemény, amely markánsan táplálkozik a bécsi–budapesti operettjátszás történetéről leválaszthatatlan legendáriumból, és bár a szerző valóban nem hagyja ezeket reflektálatlanul – ami azt jelenti, hogy adott helyeken jelzi, hogy kétséges egy-egy szegmens igazságtartalma –, a tudományos kutatáson alapuló cáfolatot elkerüli; a visszakerehető, pontosan hivatkozott források egymás mellé rendeléséből és feldolgozásából adódó történeti többszemponúságot pedig sehol sem érvényesíti.¹⁷ Még akkor sem, amikor a főszövegben megemlíti a relevánsnak tekintett forrást, és lényegében arról is tudósít, hogy erre kívánja alapozni írását. A Konti József munkásságát feldolgozni hivatott részben például kijelenti, hogy a zeneszerző feleségének regényes visszaemlékezéseit „Bozó Péter vizsgálódásainak eredményeivel” veti össze és egészíti ki.¹⁸ Ez az egymásra olvasás viszont mégsem történik meg, sőt túlnyo-

¹⁶ GRAFITEMBER, „A színikritikusok közül...”.

¹⁷ László Ferenc munkája nem tartalmaz sem lábjegyzetes, sem angolszász típusú forrás-megjelölést, valamint a bibliográfiában sem tünteti fel összes forrását, különös tekintettel a korabeli sajtóorgánumokból (hangsúlyosan a *Pesti Naplóból*, *Pesti Hírlapból*, *Színházi Életből* stb.) származó cikkekre, kritikákra, beszámolókra.

¹⁸ LÁSZLÓ, *Operettország...*, 70.

¹⁴ Uo., 27.

¹⁵ CSÁKY, *Az operett...*, 59.

mórészt továbbra is inkább az özvegy memoárjából idéz.

Emellett zavarba ejtő az is, hogy László Ferenc pályaképeknek titulált fejezeteiben sokszor jelentős mértékben elnagyolja a háttérinformációk ismertetését, és olyan (pop)kulturális termékekre testálja az ismeretterjesztés feladatát, amelyeknek hitelessége kétségbe vonható:

„Úgy tetszik, az ifjabbik Johann Strauss életeseeményeinek ismertetését jószerint mellőzhetjük is, és korántsem elsősorban azért, mivel azt legalább két tévésorozat és egy regényes biográfia elmesélte már a magyar közönségnek. Hanem mert a keringőkirállyal már majdnem minden megtörtént, mire operettkomponista vált belőle.”¹⁹

Ezenfelül az előadói, alkotói portrék megalkotásánál dominánsan azokra az autobiográfiákra vagy (mások által írott) regényes életrajzokra támaszkodik, amelyekről maga is úgy tartja, hogy „komoly szelekció révén megalkotott és professzionálisan beállított konstrukció[k]”,²⁰ ezért hatványozottan megkívánják „az utókortól némi egészséges forráskritika érvényesítését”, valamint a „fokozott olvasói körültekintést”.²¹ Ez utóbbi persze merőben függ a befogadó szubjektív olvasatától, az előbbi esetében viszont továbbra is kérdés marad, hogy az ilyen kijelentések dacára miért is nem történik meg a hiteles forráskritika, példának okáért a Blaha Lujzáról szóló fejezetben a művésznő naplóját, a Pálmay Ilka pályáját tárgyaló részben a színésznő visszaemlékezéseit, vagy a Huszka Jenő életét bemutató, felesége (Huszka Jenőné Arányi Mária) által jegyzett életrajzot illetően. Holott a kötet hosszú oldalakon keresztül elidőz bulvárlapokba illő anekdoták,

¹⁹ Uo., 21.

²⁰ Uo., 87.

²¹ Uo., 117.

legendáriumi epizódok és korabeli szenzációk felett, legyen szó akár a Girardi-kalap kétséges eredettörténetéről, vagy a szintén Girardi elmebaját hírül adó alaptalan tudósításról, továbbá Fedák Sári beszámolójáról, amely Jacobi Victor iránta érzett plátói szerelmét taglalja. Mindamellet vadromantikusként tűnő, úgyszintén forrásmegjelölés nélküli mozzanatok leírására is sor kerül, mint például a Lehár Ferencről szóló fejezetben:

„A »Tauber-operettek« egyik alaplibrettistája, Fritz Löhner-Beda [...] koncentrációs táborba került, és ott is halt meg 1942 végén. Jóllehet ő volt a *Giuditta* társszerzője is, mely mű egyik népszerű melódiáját Josef Mengele amúgy előszeretettel dudorászta az új fogolyszállítmányok szortírozása közben.”²²

A (szándékolt vagy szándékolatlan) legendárium-összegzés műfajában az *Operettország* természetesen nem egyedülálló mű, és ilyenként Rátonyi Róbert kétkötetes *Operett* című munkájával rokonítható. Annál is inkább, mivel a táncoskomikus antológiaszerű könyve hasonló módon jár el az operettjátzás történetének elemzését illetően, valamint ugyanúgy, mint László Ferenc írása, külön fejezetet szentel például Blaha Lujzának, Kálmán Imrének, Honthy Hannának és nem mellesleg Gáspár Margitnak.

Utóbbi kapcsán feltűnő a portré markánsan egydimenziós színezete, amely hangsúlyosan a Fővárosi Operettszínház 1949–1956 közötti igazgatójának (szenvedélyes) politikai hovatartozására fókuszál, a szocialista operettáíratok megalkotása kapcsán inkább a kommunista ideológia érvényesítésének sürgető szándékáról tudósít, s nem veszi figyelembe az 50-es évek operettszínházi színészapparátusát, a bizonyos fajta kényszert

²² Uo., 113.

megoldani kívánó bővített szereposztások, dramaturgiai dúsítások szükségszerűségét.²³

Az 1950-es évek operettjátszási gyakorlatát és az Operettszínház művészeit illetően László Ferenc több helyen komoly spekulációba bocsátkozik, amelyek ugyancsak a forrásmegjelölés és -kritika híján kifejezetten megalapozatlannak tűnnek. Rátonyi Róbert egyik nyilatkozatára hivatkozva kijelenti, hogy a színészre jóval több feladat hárult, mint a „realista operettműfaj kialakításának munkájában” vállalt szerep(ek),²⁴ hiszen olyan közegben kellett megerősítenie (és megteremtítenie) széleskörű szakmai elismerését, ahol egyrészt táncoskomikus kiválóságok vették őt körül, másrészt olyan darabokban kellett palléroznia művészetét, amelyek „egészen direkt – és aligha csupán a mából nézve ellenszenves – politikai propagandát közvetítettek”.²⁵ Hovatovább, a színész állandó jelleggel leplezni kényszerülő politikai nemtetszésének metakommunika-

²³ Vö. „Elsődlegesen dramaturgiai szempontból lényeges a felismerés, hogy a második háború után a *Csárdáskirálynő* a Fővárosi Operettszínházban egyszerűen kioszthatatlan. A majd negyven éves mű egyetlen fiatal primadonnát és fiatal bonvivánt, e egy szubrett-táncoskomikus párt igényel, a színházban pedig az államosítás utáni szerződtetésekkel az idősebb, régi sztárok őrzik a műfaj emlékezetét. Budapesten a Latabárok, Feleki és Honthy szinte egyedülként hordozzák a zenés színházi játék különös tudását, rájuk, vagyis erre a patchwork-társulatra kell darabot osztani.” JÁKFALVI Magdolna, „A második eredeti: Szinetár Miklós: *Csárdáskirálynő*, 1954.”, in *SzocOper: Az operett újjáépítése 1949–1956 között*, szerk. JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 327–353 (Budapest: Rózsavölgyi és Társa–Theatron Műhely Alapítvány, 2021), 332.

²⁴ Rátonyi Róbertet idézi LÁSZLÓ, *Operettország...*, 253.

²⁵ Uo., 254.

tív gesztusaként értelmezi a Rátonyi Róbert védjegyévé vált ikonikus mosolyt.²⁶

Efféle spekuláció benyomását kelti a Honthy Hannáról szóló fejezetben az a mód, ahogyan László Ferenc – nyilvánvalóan itt is a konkrét és egyértelmű hivatkozásokat mellőzve – kifejti, miképp szervezték és gerjesztették mesterséges úton a primadonna különleges népszerűségét és voltaképpen karrierjének teljes indulását,²⁷ amit véleménye szerint „nem érdemes elleplezni, de nem indokolt felette szörnyűlködni sem: a sztárkultuszok ugyanis a legritkább esetben támadnak spontán módon”.²⁸ Tulajdonképpen akár már ebből a kijelentésből is provokatív és kutatásra, elemzésre kifejezetten alkalmas tézis vagy – ha a tudományos igénytől el is tekintünk – lényeges kohéziós erő válhatott volna. Ennek hiányában azonban a könyv 15. fejezete (még ha az operett gondolatvilágán belül is marad) széttartó, és inkább disszociatív, mintsem asszociatív.

Egyetlen kvázi-tézisnek tekinthető megállapítás mégis megfogalmazódik az *Operettországban*, amely az operettműfaj előadóművészeinek jelentős hozzájárulását tematizálja az egyes zenés színházi művek sikerességéhez, népszerűvé válásához. László Ferenc azt tételezi, hogy egy adott zenés színházi alkotás renoméját, közönségsikerét a benne szerepet vállaló énekes színészegyéniségek kvalitása (és nimbusza) jobban meghatározza, mint akár egy librettista vagy maga a zeneszerző munkája. Ezt mindjárt a második fejezetben, ifjabb Johann Strauss egyik korai műve nyomán artikulálja:

²⁶ Uo.

²⁷ „Merthogy a nagy primadonna pályafutásának első kétharmadát bizony erősen jellemezte a siker megszervezésének nyilvánvaló, olykor kissé túlságosan is nyilvánvaló szándéka a színpadon, a nézőtérén és a sajtóban.” Uo., 203.

²⁸ Uo.

„Ez a tény pedig már itt, a kötet elején segít érzékeltetni az operettjászás egyik vastörvényét: a mindenkori sztár-előadó legalább annyira fontos, vagy éppenséggel fontosabb ágense a sikernek, az egyes művek formájának és tartalmának, s nem utolsósorban a műfaj történet alakulásának, mint a komponisták és librettisták maradandóbb emlékezetű serege.”²⁹

Majd ugyanez a gondolat kissé parafrázálva felbukkan még egyszer, valamivel később, de még ugyanebben a részben:

„A másik általános jellegzetesség, ami [...] a korábbi és a későbbi operettek kapcsán feltétlen említést érdemel, az az előadók, a főszerepek első megformálóinak meghatározó, olykor egyenesen sorsdöntő szerepe az egyes darabok keletkezés- és fogadtatástörténetének alakulásában.”³⁰

Itt már a hatástörténeti vetület is hangsúlyossá válik, és az adott mű ős-szereposztásának a majdani játékgyománnyban és -konvencióban betöltött szerepére utal. Ezt a képletet cizellálja tovább az *Operettország* írója Lehár Ferenc vonatkozásában, amikor már-már didaktikusan ismétli, hogy „az operettek sorsát az előadók rendszerint legalább annyira markánsan határozzák meg, mint az alkotók”.³¹

Ettől eltekintve a könyv egyik legplasztikusabb és leginkább megalapozottnak tűnő része éppen ez a Lehár Ferencről szóló feje-

zet, azon belül is a Tauber-operettek keletkezését feldolgozó szakasz, amely az életút és a pályakép aspektusában a leginformatívabb és legkoherensebb. Ennek persze nagymértékben kedvez az a tény, hogy mind Lehár Ferenc, mind pedig a többi sikerültebb portré alanya esetében, azaz Kálmán Imrét vagy Huszka Jenőt illetően a szakmai pályafutás jelentősen feldolgozott, tehát van miről merítkezniük az egyes beszámolóknak. Kiemelkedően élményszerű és igényesen megszerkesztett a dualizmus korában divatos turkofiliát taglaló szegmens Huszka Jenő *Gül Babájának* ismertetőjében, de éppúgy tudástöbbletet közvetít a Kálmán Imre három kései operettjének metaszínházi dimenzióját elemző részlet is.

Az *Operettország* tehát – a szerző szándékaival ellentétben – mégiscsak egy többkevéssé jól megszerkesztett, valóban terjedelmes forrásanyagból táplálkozó, de azt nem a tudományos módszertan igényével és eljárásrendjével feldolgozó és prezentáló operettkalauz, amely helyenként ugyan szépen összegzi a mindenkori operett-legendárium egyes mozzanatait, elemeit, de mégsem jut el azok releváns cáfolatáig, sem pedig adekvát hitelesítésükig. A fejezetek végén található, meghallgatásra-megtekintésre ajánlott dalok és jelenetek a szerző beható műfajismeretéről adnak tanúbizonyságot, ez azonban nem tudja ellensúlyozni a mű szaktudományos hiányosságait, amely végső soron a „megalapozott ismeretterjesztés”³² fundamentumát képezhetné.

²⁹ Uo., 25.

³⁰ Uo., 33.

³¹ Uo., 105.

³² Uo., 8.