

SÁRDI MIHÁLY

„Shopping„és „pírszing” a Nagymező utcában

*Az operett előadásmódjának, játéktílusának változásai,
megújulásának kérdései a Budapesti Operettszínházban*

„Az operett voltaképpen a legkomolyabb színpadi műfaj, a legszebb és legszabadabb, mellyel királyokat üthetünk veszedelem nélkül nyakon, s mely tartalmas, ötletes, újítani vágyó lelkekben születve, többet rombolhat e korhadt világból s jobban készítheti a jövőendő jobbat – öt parlamenti obstrukciónál.”¹

„Ha olyan zenét írtam is, amelyik behatolt a nép közé, mégis valami más volt a célom, nem az, hogy elszórakoztassam az embereket. A szívüket akartam megnyerni, a lelkükbe igyekeztem behatolni.”²

„... operettet játszani borzasztóan nehéz, és mivel még a legrosszabb előadás mögött is érződik a műfaj csodája, aztán többnyire sikeres, ezért is irigylik, bántják annyian. Pedig ez a siker – még ha ócska is az előadás – nem a vacakságtól van, hanem attól a dionüszoszi életörömtől, amit így csak ez a műfaj képes sugározni. És ha ritkán, néha sikerül az igazi is, az a nézők számára generációkon át kísérő tartós élmény marad!”³

A mikor nekifogtam megírni e dolgozatot, amelyben kísérletet teszek arra, hogy az operett történetén keresztül bemutassam a műfaj színpadi előadásmódjának változásait és játéktílusának mai lehetséges módját, mindenekelőtt azt kellett magamban tisztáznom, mit értek a klasszikus operettjátás és -színeszt fogalmán, illetve kire emlékszem, kit láttam még színpadon az úgynevezett nagy öregek közül, akiket ezzel a jelzővel illettek, akiket e meghatározás emblemikus képviselőjeként tiszteltek. Szerencsémre és szüleim jóvoltából még láthattam néhányukat, emlékszem, Molnár Gál Péter kissé fellengzős szavait felidézve a „világviszonylatban is utolsó nagy operettprimadonnára”,⁴ az idős Honthy Hannára, méltóságteljes mozdulataira és affektáló hanghordozására; Feleki Kamill jellegzetes gügyögésére és speciális, keresztbe térdelő tánc-gegjére; vagy a „kis Latyi”, Latabár Kálmán utánozhatatlanul dülöngélős lépé-

seire; Sárdy János népies akcentusára, csupaszív éneklésére, vitézes-sármos megjelenésére; Németh Marika egyedi beszéd- és énekhangjára, vonzó nőiességére. De emlékszem a mindig úriasan bonviván Baksay Árpádra, az operai énekhangú szép primadonna Petress Zsuzsára, a tűzrólpattant szubrett Zentay Annára, és nehogy elfelejtkezsem az örökmozgó „nevető emberről”, Rátonyi Róbertről. Sorsom ajándékának tekintem, hogy jelenleg is színpadon láthatom az utánuk következő nemzedék olyan képviselőit, mint az örökifjú Mednyánszky Ágit és Lehoczky Zsuzsát, a táncos-komikusok „etalonját”, Németh Sándort, a bonvivánból buffová „nemesedett” Marik Pétert, s a mai operettszínház talán legeredetibb egyéniségét, Oszvald Marikát.

Mit tudtak, mit tudnak ők? Annyi mindent, hogy ezt nagyon nehéz tételesen felsorolni, mert ebben a műfajban többszörösen érvényes az a szólás, hogy „gyakorlat teszi a mestert”. Elsősorban adottság,

¹ Ady Endre, A hétről, *Nagyváradai Napló*, 1903. május 10., in uő. *Publicisztikai írásai I.*, Budapest, Szépirodalmi, 1977. 414.

² Lehár Ferenc levele Lehár Antalnak, 1941. VII. 21., in Otto Schneidereit, *Lehár*, Budapest, Zeneműkiadó, 1988. 248.

³ Szinetár Miklós, Szubjektíven az operetről, in uő. *Operán innen, operán túl*, Budapest, Editorial Kft., 2007. 191.

⁴ Molnár Gál Péter, *Honthy Hanna és kora*, Budapest, Magvető, 1997. 52.

érzek kell hozzá, de nélkülözhetetlen a szakmai fogások, trükkök elsajátítása is. Hogy valaki hogyan legyen olyan primadonna, bonviván, vagy táncos-komikus, ahogy az a „nagykönyvben meg van írva”, azt iskolában nem lehet elsajátítani, csak a nagy öregektől lehet ellenni, alázattal, figyelemmel, tanulással. Külföldi producerek véleménye szerint az osztrák vagy német színészek bármennyire is professzionálisak, hiányzik belőlük az a sajátos operettes „feeling”, amely a magyarokból sugárzik, illetve a mi előadásaink sokkal több táncos-komikus mutatóelemet, kunsztot tartalmaznak, ezért hívnak minket vendégszerepelni.

Köztudott, hogy az operettben szerepkörök vannak, és a színészeknek mindenekelőtt szerepkörük szakmai kritériumait kell, nem alapfokon, elsajátítaniuk. És bármennyire is szakmai klisékből építkezik az operettszínészet, nem nélkülözheti a nagy egyéniségeket, az emlékezetes alakításokat. Ugyanígy vélekedik erről a műfajt magas fokon ismerő és művelő Szinetár Miklós rendező: „Ennek a fajta színháznak igazi főszereplője kizárólag a színész, nem a színészte, nem a technikája, nem a szaktudása, hanem a személyisége. Egyszeri és megismételhetetlen: valaki, akivel azonosulni lehet. Aki varázsló, aki hipnotizőr, szerelmi tárgy a férfi publikumnak, vágykép a női rajongóknak, ígéret arra, hogy háromórás röhögéssel megváltódnak a hétköznapok.”⁵

Életem első színházi előadásából, a gyermekfejlet látott *A csárdáskirálynő*-ből, amelyet a fentebb idézett Szinetár Miklós rendezett 1954-ben, csak a színek, hangok és mozdulatok foszlányaira emlékszem, és máig fel tudom idézni azt a semmihez sem fogható érzést, amely akkor és ott elfogott, és amelyet, így visszagondolva, a színház, a „teatralitás aurájának” nevezek. Ez, véleményem szerint, nem csak a hely szelleméből fakadt, de a műfaj sajátosságaiából, az ének, a zene, a tánc, a látvány és a környezet, a mélybordó függönyök, kárpitok, és a kullissák sajátos „illatának” együttes hatásából tevődött össze.

„Az operett rejtettebb érdekessége a zene, a tánc, a mese, a dalszöveg együttesében, az egész mű ambivalenciájában kereshető. Mert az operettben lehetett egy az egyben tündérmesét, csodát, valóságos karriertörténetet, gazdagságot, házasságot, boldogságot látni, és lehetett a fonákjáról nézve a mese, a csoda, a karriertörténet paródiájaként értelmezni.

Lehetett azzal a hittel beülni a színházba, hogy ott egy mágikus erő felfüggeszti a társadalmi rendet és a mindennapi élet törvényeit, de lehetett úgy is felfogni a színházat, hogy ott szabad mindaz, ami a mindennapi életben tilos vagy veszélyes.”⁶ – állapítja meg Hanák Péter, aki az Osztrák–Magyar Monarchia történetének, kultúrtörténetének egyik legkiválóbb ismerőjeként írt tanulmányt a bécsi és magyar operetről.

Ha válaszolni akarunk arra a kérdésre, hogy vevő lehet-e a mai színház közönsége az operettre, akkor meg kell vizsgálnunk az operett recepciótörténetét a Fischer-Lichte-i színház-történet, elemzési modell terminológiáját alkalmazva, vagyis hogy megtörténhet-e a műfaj okozta identitásváltás a mai nézőben is, akinek ízlése és képzeletvilága akarva-akaratlanul a televíziók, videóklippek, reklámszpotok képi és nyelvi világához szokott.

Új művek ebben a műfajban már nem készülnek, ma már nem lehet ezen a zenei nyelven írni, és az operett helyét, ha nem is a műfaji sajátosságokat folytatva, az 1950-es évektől kezdődően az amerikai zenés színpadokról kiindult, egyre nagyobb teret hódító musical vette át.

Sokan őszintétlennek, modorosnak, szentimentálisnak, elavultnak érzik az operettet, pedig lehet, hogy egyszerűen csak rossz előadásokat, megfáradt, üres színészeket láttak.

Hogyan vélekedik erről a problémáról és az operett túlélési esélyeiről Szinetár Miklós?

„...meghal a műfaj, ha a szakma nagy álörögjei a legelhasználtabb színészi mesterfogásokkal öntik nyakon a nagyérdeműt, mert akkor ugyanúgy nincs személyiség, csak emlékek, utáztatok, tradíciók szaladgálnak a színpadon, és ezeket a mumifikált hullákat legalább olyan szörnyű nézni, mint a rendezői idomítás engedelmes pónilovait. Hűségeseznek kell lenni, de mindig másként, a lényegben ragaszkodva a műfaj néhány igazi tulajdonságához.

Ez a műfaj szemtelen (...). Ez a műfaj arról szól, hogy az élet szomorú (...). De ez a szomorú élet végül is gyönyörű, diadalmas, legyőzhetetlen, agyonverhetetlen (...). Ez a műfaj azokat kell hogy megszólítsa, akik friss szellemmel, mit sem tudva jönnek a színházba, hogy először találkozzanak mindezzel, és azokhoz szól, akik elég rafináltak ahhoz, hogy megértsék a látottak második, harmadik értelmét is, de semmiképp sem azokhoz a ha-

⁵ Szinetár Miklós, i. m. 189.

⁶ Hanák Péter, *A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye*, *Budapesti negyed*, 1997 nyár-ősz. 30.

bitűékhez, akik azt akarják kapni, amit megszoktak, sem pedig azokhoz, akik a műfaj önleplező paródiáját, vagy valami acsargó társadalomsimpfélést várnak a színháztól.”⁷ Szinetár Miklós az operettrendezés megújítását taglalva tehát elveti mind az úgynevezett múzeumi stílus követését, mind az operett műfaji keretein túllépő, avantgárd, önmegvalósító rendezői megoldásokat.

Batta András zenetörténész konkrétan felteszi a kérdést: van-e az operettnek egyáltalán utókor? „Amennyiben hűek maradnánk a műfaj törvényeinek szelleméhez, azt kellene mondani: nincs. Ami időszerű volt 1874-ben, vagy 1905-ben, az nem lehet aktuális (...) 2000-ben. A tények azonban megcáfolják a logikát, mert az operett manapság is népszerű. Nem egyeduralkodó, mint mondjuk 100 évvel ezelőtt, de még mindig nem okoz álmatlan éjszakákat a színházigazgatóknak. Persze itt nem szabad elfelejteni, hogy ritkán kerül színre operett eredeti alakjában, az időnként számos átdolgozással próbálták védeni a darabok időszerűségét (...). Ilyen módon (...) ugyanarról a múról beszélhetünk-e, mint a bemutató idején?”⁸

Rendkívül lényegesnek tartom a kérdést, hogy hol a határ az operettek zenéjének, szüzséjének, dalszövegeinek megváltoztatásában, átírásában, aktualizálásában, hogy még hűek maradjunk az alapműhöz? Milyen megújítása lehetséges az operett előadásmódjának, játéktílusának, ha nem akarjuk a nézőnket színház helyett az operett panoptikumába vinni?

Dolgozatomban többek között ezekre a kérdésekre szeretnék válaszokat adni, egyrészt a keletkezés társadalmi és kultúrtörténeti okainak és hatástörténetének feltárásával, másrészt *A víg özvegy* Budapesti Operettszínházbeli két előadásának zenei, tartalmi, és szöveg-strukturális szintjei összehasonlításával, a mise-en-scène lehetőségeinek megvizsgálásával. Az egyik Szinetár Miklós rendezése (bemutató: 1995, műsoron 2005-ig, szövegek könyvet átdolgozta: Kállai István, dalszövegek: Baranyi Ferenc), a másik Béres Attila rendezése (bemutató: 2007, szövegek könyvet átdolgozta: Ari-Nagy Barbara, dalszövegek: Baranyi Ferenc és Eörsi István). Az operett megújításának és mai befogadha-

tóságának egyik alapvető feltételét, a dalszövegek átdolgozásának, újrafordításának szükségességét is szemléltetem két Kálmán-mű, *A csárdáskirálynő* (bemutató: 2002) Gábor Andor és Kerényi Miklós Gábor, valamint *A bajadér* (bemutató: 2009) Kulinyi Ernő és Müller Péter Sziámi által írott néhány dalának összehasonlításával. Befejezésül megkísérek felvázolni egy koncepciót az operett előadások mai sikerre vitelének lehetőségeiről a műfaj életben maradása érdekében.

Mondanivalóm elméleti megalapozásához Csáky Móric könyvét használom, és bevezetőmet egyik legfontosabb megállapításával zárom: „Az operett műfajának, kivált az 1900 körüli évek bécsi operettjének a nyolcvanas években kezdődő újrafelfedezése vagy újraértékelése talán nem csupán arra készlet, hogy némely zenei-tartalmi üzenetét értékeljük, de talán egy már holtnak mondott történeti műfaj aktualizálásának bizonyítékát is láthatjuk benne: hiszen a bécsi operett olyan műalkotás, amelyből közvetlenül feltárulkozhat egy korszak kontextusa. Ezen túlmenően része a kultúra azon szövegének, amely a maga legsajátabb módján hívja fel a figyelmet azokra a mentalitásbeli összefüggésekre, amelyek a maguk komplexitásában nemcsak Ausztriában és nem csupán a közép-európai régióban tűnnek föl elevennek, hanem éppen a jelenkorban válnak egészen általános érvényűekké. Ilyenformán az operett műfajának elemzése nem csupán megnyitja az utat egy múltbeli komplex kulturális rendszerhez, hanem képes felmutatni a kapcsolatot a jelennel is, valamint talán éppígy megkönnyíti számunkra saját sokpólusú identitásunk egyik nem éppen lényegtelen arculatának megértését is.”⁹

Boldog békeidők – A magyar operett születésének kultúrtörténeti háttere

Volt a magyar történelemnek egy csodálatos korszaka, talán 30–40 év, amelyet a történészek, kutatók kb. Pest, Buda és Óbuda egyesítésétől az I. világháború kitéréséig datálnak, és amelyre az emberek szinte már legendába illően úgy emlékeznek, hogy azok voltak „a boldog bé-

⁷ Szinetár Miklós, i. m. 190.

⁸ Batta András, *Alom, alom, édes alom... Népszínművek, operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában*, Budapest, Corvina, 1992. 7–8.

⁹ Csáky Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*, Budapest, Európa, 1999. 267.

keidők”. Az államforma az Osztrák–Magyar Monarchia volt, amely az 1867-re külpolitikailag alaposan meggyengült Habsburg birodalom, és a reálpolitikus, illetve lojális magyar parlamenti ellenzék kiegyezése következtében jött létre. Valóban, mintha egyszerre áramütésszerűen polgári országgá vált volna Magyarország. Egy olyan modernizációs folyamat indult meg a nemrégben még feudális társadalomban és gazdaságban, amely elképesztő energiákat szabadított fel az emberekben. Egy-két évtized alatt úgy megerősödött a pesti polgárság, amelynek 1880-ban még csak 18%-a volt magyar, 1900-ban pedig már 60%-a, hogy rövid idő alatt megteremtette magának fővárosát (óriási építészeti és városrendezési fejlődés indult, valamint a „fővárosiasodással” a szociális helyzet is jelentősen javult), oktatását (rövid idő alatt kettőtől húszra nőtt a gimnáziumok száma, köztük az egyik legjelentősebb a Fasori Evangélikus Gimnázium) és nem utolsósorban színházát (1896 – a Vígszínház lett a pesti polgárság színháza).

John Lukacs több kiadást megért könyvében az 1890 és 1905 között született Nobel- és egyéb nemzetközi nagydíjas tudósaink (Szentgyörgyi Albert, Gábor Dénes, Neumann János, Wigner Jenő, Teller Ede) mellett a különböző művészetek képviselőinek, az úgynevezett 1900-as nemzedék nagy alakjainak nevét is megtaláljuk. A zenében Bartók Béla, Kodály Zoltán, Dohnányi Ernő, Lehár Ferenc, Kálmán Imre bontogatja szárnyait, és olyan karmesterek, mint Széll György és Ormándy Jenő. Sorra alakulnak a magyar képzőművészet történetében később oly jelentőssé váló művésztelepek, mint a nagybányai, a szolnoki, vagy a gödöllői. Miközben Munkácsyt ünnepli Európa, ezekben az években festi például Csontváry a *Baalbek* és Gulácsy a *varázsló kertje* című képeit, pályájuk kiemelkedően jelentős műveit. Az építészetben Lechner Ödön nyomdokaiba ekkor lép Lajta Béla, Kós Károly, Jánszky Béla.

Ahogy Hanák Péter történész megállapította tanulmányában,¹⁰ míg a bécsi szecesszió és modernség iskolája, művészeti irányzata mindinkább „bezárkózásra” kényszerült az osztrák társadalomban, elsősorban a Monarchia még fennálló restaurációs hatalmi központja miatt, úgy a pesti politikai, társadalmi és kulturális életben az egyre szélesebb körben elterjedt liberális nézeteknek köszönhetően

ezekben az évtizedekben óriási pezsgés indult el és egy ígéretes, befogadó jellegű kultúra bontakozott ki az igazi „műhellyé” vált Budapesten.

„Budapest európai város volt. Egyetlen bécsi sem mondhatta volna el 1900-ban azt, amit Metternich hangoztatott 85 esztendővel azelőtt, hogy Magyarország a »Kelet« része. A bécsiek még 1820-ban úgy indultak el Budára vagy Pestre, mintha felfedező expedícióra készültek volna. (...) De ekkorra ez a város legalább annyi kényelmet és szórakozás kínált, mint Bécs. (...) Sok értelemben kozmopolita várossá lett Budapest. Nemcsak szállodái és éttermei miatt. Az emberek, akikkel az átutazó találkozhatott, többnyire beszéltek valamilyen idegen nyelvet. A legtöbben németül tudtak, de sokan franciául is valamennyit. Ez részben talán a magyar nyelv társtalanságának köszönhető, hiszen a nagy európai nyelvcsaládokban nincsenek rokonai. A budapestiek között ezért olyan gyakori a nyelvtudás. De közrejátszottak ebben az 1900 körüli nemzedékek kulturális étvágya és a felsőbb társadalmi osztályokban a nevelés és jó modor követelményei is.”¹¹

Radnóti Zsuzsa, neves dramaturg és irodalomtörténész, akitől a korról e beható útbaigazítást kaptam, úgy fogalmazott, hogy akkorra alakult ki az aranykora a magyar drámának, amikor a „bűvös hármasság”, a drámaíró, a színész és a közönség egy új hanggal és gondolkodásmóddal egyidőben találkoztak. Bizonyára így lehetett ez az operett esetében is, mint ahogyan azt a későbbiekben látni fogjuk. Ugyanebben a megállapításban gyökerezik az operett szédületes gyorsasággal való népszerűvé válása is, csak itt a drámaíró általában egyszerre három személyt rejt: a zeneszerzőt, a szövegíró (más néven librettistát) és a dalszöveg- vagy versíró.

Ezt az új szemléletmódot nagymértékben inspirálták a színházak, elsősorban a Vígszínház, amely a pesti polgári színjáték és komédia otthona lett (például Barta Lajos, Gábor Andor, Heltai Jenő, Lengyel Menyhért, Molnár Ferenc, Szép Ernő, Szomory Dezső darabjaival). Ditrói Mór társulata már másként és másoknak játszik, mint azelőtt. Hétköznapi játéktílusával, elutasítva a deklamáló, olykor mechanikussá váló, felszínes megoldásokat alkalmazó, érzélgős, romantikus alakításokat, megtalálja az utat új közönségéhez, amint a korabeli sajtóból, kritikákból, visszaemlékezésekből, és egyéb szín-

¹⁰ Hanák Péter, *A kert és a műhely*, Budapest, Balassi, 1999.

¹¹ John Lukacs, *Budapest, 1900 – A város és kultúrája* (ford.: Mészáros Klára), Budapest, Európa, 1991. 74–75.

háztörténeti adatokból ez kiolvasható. De az ezidőtájt megnyílt egyéb magánszínházak, mint például a Magyar Színház és a Király Színház, amelyek a Nemzeti Színházban, illetve a Népszínházban már otthonra talált és rendkívül keresett népszínművek mellett az akkortájt teret hódító, vegyesen francia, angol, bécsi operettnak (például Offenbach, Sullivan, J. Strauss), és az 1900-as évektől már a magyar szerzők darabjainak is (például Huszka Jenő, Jakobi Viktor, Kacsóh Pongrác, Kálmán Imre, Lehár Ferenc) bemutatkozási lehetőséget adtak.

Székely György, a magyar színháztörténészek doyenje, ilyennek látta ezt a folyamatot: „Olyan erővel tört be az operett az elgyengülő népszínmű helyére, hogy az új műfajnak kicsi lett a Népszínház, s a századforduló körül két új operettszínház létesült: a Király Színház és a Magyar Színház, amelyek először a Népszínházzal együtt, majd anélkül, az operett otthonává váltak. A Király Színház volt az, amelyre, ha nem is emlékszünk mindnyájan, de tudjuk róla, hogy a nagy operett-hagyományok fellegvára volt, s klasszikus operettek és a klasszikus operett lángelméinek fellegvára.”¹²

Ha fellapozzuk ennek az időszaknak kultúrtörténeti kronológiáját, szembeötlő, hogy színházi eseményekben, bemutatókban, újságok, folyóiratok elindításában lenyűgözően gazdag, és érzékletesen képes megmutatni azt a közeget, amelyben a magyar operett megszületett. A *Magyar Színháztörténet 1873–1920* kötetének *Időrendi áttekintés* fejezetében számtalan adatot találhatunk erre vonatkozóan.

Az irodalom területén, a már korábban említett drámaírókon kívül nagy jelentőséggel bír például a *Nyugat* 1908-as elindulása, *Ady Új versek* című kötetének, Csáth Géza *A varázsló kertje* című korszakos jelentőségű novellájának, akárcsak Balázs Béla *A fából faragott királyfi*, vagy *A kékszakállú herceg vára* szöveggönyveinek megjelenése.

Az olyan kedvelt népszínművek mellett, mint Tóth Ede *A falu rossza*, Csepreghy Ferenc *Sárga csikó*, illetve a *Piros bugyellár*s, ekkor kerülnek színre például Csiky Gergely *A nagymama*, Bródy Sándor *A dada*, illetve *A tanítónő*, Molnár Ferenc *A doktor úr*, a *Liliom* és *A testőr* című darabjai. 1902-ben jön ki a Népszínházban Huszka Jenő *Bob her-*

cege, 1904-ben pedig Kacsóh legendás *János vitéze* a Király Színházban. Ugyanebben az évben jelentkezik először a Magyar Színházban Lehár a *Drótos-tóttal*, és rá két évre *A víg özvegyvel*. Jakobi Viktor 1911-ben a *Leányvásárral* a Király Színházban, ugyanitt Kálmán Imre 1914-ben a *Cigányprimással* mutatkozik be, és mint arról a továbbiakban még szó lesz, az első világháború alatt, 1916-ban került bemutatásra *A csárdáskirálynő*.

Ahogy Hanák Péter a műfajról összefoglalóan megállapítja: „Az operett belső társadalmi és nemzetek közötti integratív ereje századunk háborúi alatt, közöttük és ellenükben is érvényesült. Ez a zenés műfaj a tömegkultúra integráns része lett, s ha színvonala, értéke erősen ingadozott is, két érdeme aligha tagadható. Az operett új közös nyelvet teremtett e megosztott földön, és nem zárta el, inkább megnyitotta az utat a magasabb zenei műveltség előtt.”¹³

Az operett műfaji meghatározása, kialakulásának esztétikai vonatkozásai

A maga korában elterjedt mondás volt, hogy „a zenés színpadnak három műfaja van: az opera, az operett és Lehár.”¹⁴ E szellemes megfogalmazás, amely elsősorban Lehár Ferencnek a műfajból eredő, de abból túlnövő, legendába illo kultuszát fejezi ki, készlet arra, hogy összefoglaljam a műfaj legalapvetőbb műnemi ismérveit. Lehár így ír az operett lényegéről, amelyet ars poeticájának is tekinthetünk: „A mi mozgatórugónk a kacagás és a sírás, a derű és a vidámság, a bosszúság, a harag és a kibékülés, a szerelem mint epizód vagy mint életsors, az egymásra találás és a búcsúzódás, a kiharcolás és a lemondás, s nem utolsó sorban a haza és az otthon: igenis, ezek a mi mozgatórugóink, más szóval: maga az élet! Mindezek olyan érzések, amiket még akkor is ki lehet fejezni zenei formában, ha a szavak már csöddöt mondtak. A zene nem más, mint maga a hangzás művésze, s nem igényel semmiféle felaprózást vagy rangsorolást, ha képes arra, hogy rezgésbe hozza az emberi lélek valamely húrját, ha képes az embert – ha csak rövid pillanatokra is – felemelni a mindennapok fölé.”¹⁵

¹² Székely György hozzászólása, Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja. 1954. december 14–15-én, in *Színházművészeti írásk 5.*, Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 16.

¹³ Hanák Péter, A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye, *Budapesti negyed*, 1997 nyár-ős. 30.

¹⁴ Németh Amadé, *A magyar operett története*, Budapest, Anno, 2002. 38.

¹⁵ Lehár Ferenc levele K. E. Schoetzsaunak, 1941. VII. 25., in *Otto Schneidereit, i. m.* 237.

Az operett szó eredetileg „kis operát” jelent. Mai értelmében „könnyebb” fajsúlyú színdarab, amelyben dialógusok, énekszámok és táncbetétek váltakoznak. Vidám és romantikus cselekménye három részre tagolódik. Az első felvonásban megismerhetjük a szereplőket, a másodikban félreértések, bonyodalmak támadnak, a harmadikban minden megoldódik, egymáséi lesznek főszereplőink, „mindenki boldog és énekel”.

Váradai László, az Operettszínház egykori zeneigazgató-karmestere, a műfaj elméleti és gyakorlati kérdéseivel foglalkozó, immár színháztörténeti fontosságúvá vált ötvenes évekbeli operettszínházi anketón átfogóan elemezte a műfaj lényegi elemeit: „Az operett olyan heterogén alkotóelemekből álló színpadi műfaj, ami mondanivalóját próza, zene és tánc egymást váltó, egymást kiegészítő és felfokozó hatásával fejezi ki. Az említett hatáselemeknek ez a váltása akkor lesz egységes és műfajszerű, ha mindhárom alkotóelem megtartja legbelsőbb és lényegéből adódó kifejezési formáit, tehát: a zene akkor váltja a prózát, amikor az érzelmi feszültség olyan fokot ér el, ahol az érzelmi tartalom spontán áradását csak a zene és ének képes közvetíteni. A tánc akkor váltja a zenét, amikor a túlaradó életöröm már szétfeszíti a zene korlátait is, és az érzelmi feszültség már csak mozgásban kaphat megfelelő kifejezést. A finálé a zene drámaiságának döntő része az operettben (szerzői szabály, hogy a második felvonás fináléjában bonyodalmak támad, kitér a botrány – S. M.). Lényege a cselekménynek olyan módon való megkonstruálása, hogy az érzelmi feszültségek a felvonásvégre kumulálódnak, amikor kirobbannak, egymással ütköznek, és zenében nyernek feloldást vagy végső kiéleződést. Olyan emelkedett érzelmi légkört teremtsünk a színpadon, amelyben az érzelmek zenében vagy táncban történő megjelenését szükségyszerűnek érezzük.”¹⁶

A XIX. század második felében megszülető zenés színpadi műfaj fő típusai, kialakulásuk sorrendjében, a párizsi, a londoni és a bécsi operettek. Harald Haslmayer, a grazi Kunstuniversität professzora a Kálmán Imre születésének 125. évfordulója alkalmából rendezett konferencián megtartott előadásá-

ban az alábbiakban foglalta össze a műfaj francia és bécsi ágának kialakulását: „az operett fogalma a 18. századig nyúlik vissza, és nem határolható el élesen a »daljátéktól«. Mozart például az 1782-ben a bécsi Német Nemzeti Színházban bemutatott *Szöktetés a szerájból* című szerzeményét operettként határozta meg, és még az 1821-ben a Berlini Színházban bemutatott *Bűvös vadász* című művet is operettként hirdették meg. A ma uralkodó értelmezés a műfaj születését kétséget kizáróan 1855. július 5-ére, Párizsba helyezi, ahol Jacques Offenbach a Bouffes Parisiennes-ben két egyfelvonásos művének, a *La Nuit blanche*-nak és a *Les Aveugles*-nek duplapremijével az operettnek az addig meghatározó *Opéra comique* formaideája alól való végleges felszabadulását hajtotta végre. Mint ismeretes Bécs, a *Volksschauspiel* ősi hagyományával, mely több szempontból különbözik az azonos nevű magyar népszínműtől, az új műfaj befogadására ideális termőtalajnak bizonyult, már 1860. november 24-én színpadra került a Theater an der Wien-ben az első operett, Franz von Suppé *Az internátus* című műve. Egy kevésbé egzakt történeti, mint sokkal inkább empátikus értelemben azonban a tulajdonképpeni bécsi operett Johann Strauss 1874. április 5-én szintén a Theater an der Wien-ben bemutatott *Denevér* című művével kezdődik, (...) ami (...) tudvalevően Magyarországon is élénk fogadtatásban részesült.”¹⁷

A zenekritikusok, esztéták közül többen azt tartják, hogy a valódi bécsi stílus megteremtője ifj. Johann Strauss. Operettjeinek zenei gerincévé a keringőt tette, mely általa hódította meg a világot. Többek között Millöcker és Zeller zárják le a XIX. század végén a bécsi operett első virágkorát. Batta András könyvében azonban arra is rávilágít, hogy a bécsi operett klasszikusát a párizsi operett műfaji sajátosságaitól való szakítás miatt több nagy tekintélyű bécsi író, gondolkodó erősen kritizálta: „Az Offenbach-féle operett erősen különbözik a későbbi bécsi típustól. Hermann Broch, mélyre ható Hofmannsthal esszéjében Offenbach társadalomkritikai érzékenységét hangsúlyozva épp emiatt érez értékkülönbséget az Offenbach-féle és a Strauss-féle operett között. »Ha összehasonlítjuk az Offenbach,

¹⁶ Váradai László hozzászólása, Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház anketája. 1954. december 14–15-én, in *Színházművészeti írárok 5.*, Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 23–27.

¹⁷ Dr. Harald Haslmayer, *Nézz le a Lánchídra, s a vén Dunára...* – Kálmán Imre a bécsi operett kontextusában (ford.: Balog Éva), Előadás „A bűvölet világa” című zenés-tudományos konferencián Kálmán Imre születésének 125. évfordulója alkalmából, a Habsburg Történeti Intézet, Osztrák Kulturális Fórum, Budapesti Operettszínház rendezvénye, 2007. október 20. kézirata.

Sullivan és Johann Strauss által képviselt három operett-típust, kiderül, hogy az utóbbiból, ellentétben a másik kettővel, hiányzik mindennemű szatirikus tendencia: az ironikus jelleg, amely klasszikus korszakában, tehát a 19. század első felében kitüntette a bécsi népi színpadot, romantikus színezetűen Raimundnál, csípős-élesen Nestroyánál – mindenestül eltűnt és semmi egyéb nem maradt a nyomában, mint a vígoperának és részben kedves, részben ízetlen romantikájának merő hülyeséggé laposodott mása; a pusztá, tehát kizárólag dekoratív szórakoztatás lapos cinizmusa kezdett itt terjedni, és erkölcsstelenségének adekvát hordozója a straussi valcer-zseni volt.»¹⁸

Herman Broch azt kéri számon a bécsi operettől, amely franciahoni megszületésének igazi oka volt, azaz, hogy mutasson görbe tükröt korának, mert a francia operettet vérbeli, ironikus zenei hangvételéért, tartalombeli társadalomkritikájáért, a bonapartista politikai rendszer gúnyos szatírájaként értéke- li. Csáky Móric is ezt az iróniából következő kétértelműséget emeli ki, és akárcsak a bevezetőmben idé- zett Szinetár Miklós és Hanák Péter, az operett műfaji ambivalenciáját tartja az operett egyik legjellemzőbb műnemi sajátosságának: „az operett műfaját min- dig annak kellene tekintenünk, ami eredetileg len- ni akart: a valósághoz igazodó és egyúttal szórakoz- tató, kritikus, de ugyanakkor vidám, komoly, de egyidejűleg egy csipetnyi csúfondaróságot és gúnyt tartalmazó műnek – olyannak tehát, amilyen Arisz- tophanész óta minden komédia lenni akart.»¹⁹

Bécsy Tamás, aki a magyar színháztudomány el- méletének egyik megalapozója és nagytekintélyű tudósa volt, alapvetően nagy színpadi műnek tartja: „A színházelméletek, de a színházi lexikonok sem foglalkoznak az operettel. Pedig a színházi műalko- tásnak ez a változata a színjátékmű önálló művé- szeti ággá bontakozásának idején született, és alap- vetően hozzátartozik ehhez a folyamathoz. Alig van – ha egyáltalán – olyan operett, amelynek szövegét is számon tartanánk, mint ahogy a drámákét. Zené- jüket viszont gyakran hallani a színpadi előadástól függetlenül. Ez azonban mégsem jelenti, hogy az operettet – miként vele ellentétben az operát – első- sorban a zene művészeti ágához lehetne sorolni.

Alapvetően nagy színházi, színpadi mű.”²⁰ Nem volt véletlen, hogy a magyar operett megteremté- sében olyan jelentős drámaírók vállaltak szerepet szövegírással, mint többek között Molnár Ferenc, Bródy Sándor, Herczeg Ferenc, Szomory Dezső, Heltai Jenő, Gábor Andor.

Hanák Péter összefoglalja, hogy mi az a három leglényegesebb elem, amelynek az operett a sikerét köszönheti: „Elsősorban a friss, szellemes-dallamos zenének, amely befogadta az opera szép szólóit, duettjeit, kvartetteit, kórusait, de kerülte, sőt gú- nyolta a fellengzős pátoszt, a mesterkéltséget. Népszerűségét fokozta a tánczene és a folklo- risztikus motívumok beépítése. Másodszor, széles tömegeket vonzott a fordulatos történet, amely a vágyálmokat elégitette ki, s többé-kevésbé a népi igazságérzetet, miként a népmese. Az operett hatá- sát növelte harmadik erőnye: a látványossága, a pompás díszletek, a csillogó kosztümök, a mű- vérszi táncok.”²¹ De ő is megállapítja a francia és a bécsi operett közötti alapvető zenei és tartalmi különbségeket. „A bécsi operett azonban sokban különbözött a párizsitól: nem volt olyan kímélet- lenül ironikus, zenéjében sem a fanyar szatirikus motívum, hanem inkább az édes-ábrándos dalla- mosság, és a táncban nem a kánkán, hanem a ke- ringő uralkodott. Ezt kedvelte, igényelte a bécsi kö- zönség, ennek felelt meg leginkább Suppé *Szép Galathea*-ja, *Boccaccio*-ja, Strauss *Denevére*.”²²

Amennyire különbözik a kánkán a keringőtől, ugyanígy különbözik a keringő a csárdástól. A mű- faji esztéták sajátos módon a bécsi operett második nagy felvirágzását a magyar operettszerzőknek tu- lajdonítják, elsősorban Lehár Ferencnek és Kálmán Imrének, de az olyanoknak is, mint Huszka Jenő, Jacobi Viktor, Szirmai Albert és Kacsóh Pongrác. Ezen alkotók legfőbb erőnye, hogy a verbunkost és a csárdást beleszőtték zenéjükbe.

Molnár Gál Péter újságíró, színházi kritikus (a to- vábbiakban MGP-ként jelölöm) esszéinek egyiké- ben műfaji sajátosságként értékeli a magyar csárdás beemelését az operettbe. „Az operett történelmében cezurát mindig egy új társasági tánc színpadra szere- lése kínál. Ifj. Johann Strauss a keringőből építkezett.

¹⁸ Batta András, i. m. 58.

¹⁹ Csáky Móric, i. m. 89.

²⁰ Bécsy Tamás, Stílusirányzatok az európai színházművészetben, in Székely György (főszerk.), *Magyar Színház történet 1873–1920*, Budapest, Magyar Könyvklub–OSZMI, 2001. 459.

²¹ Hanák Péter, A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye, *Budapesti negyed*, 1997 nyár–ősz. 10.

²² Hanák Péter, A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye, *Budapesti negyed*, 1997 nyár–ősz. 13.

Offenbach a kánkánból. Lehár és Strauss utáni bécsi komponisták a katonazenekarok feszezebb menete-
lését keverték össze a valcer hagyományaival. Kálmán
Imre a csárdással ajándékozta meg Bécsset.²³

Haslmayer tanár úr pedig Johann Strauss és
a magyar operett kölcsönhatását elemezve le-
szögezi, Hoffmannstahltól idézve: „a *Denevér* egy
keringőbe oltott dualisztikus csárdás«, olyan mes-
termű, amelynek nyitányában csárdás, verbunkos,
polka, valcer és cigányzene egyesül, joggal számít
az osztrák–magyar kiegyezés operettjének. (...) a
csárdás és a lassabb keringő – melyek (...) egy-
másnak éppen hogy archetipusos és társadalom-
politikai töltéssel rendelkező ősi riválisai voltak –
most az emlékezés alakjában meghitt kettesben
ölelkeznek össze (...)»²⁴ Ime egy újabb bizonyíték
nemcsak a műfaji összetettség, hanem a bécsi
és a magyar operett kölcsönhatásának szemléltet-
ésére is. De határozzuk meg a bécsi és magyar
operett legjellemzőbb dallam- és ritmusvilágának,
a keringőnek, a csárdásnak és a verbunkosnak
a jellegzetességeit.

A keringő a XIX. század legdivatosabb dallam-
és táncformája Európában. Eredetét tekintve három-
negyedes ütemű, osztrák népi tánc. Eleinte dalok-
ban, zenekari számokban, később az operettekben
terjedt el, vált népszerűvé. Legkiválóbb alkotóinak
az osztrák Strauss-család zeneszerzőit tartják.

A csárdás a XIX. század legnépszerűbb magyar
tánca. Népi elemekből stilizált úri tánc, mely zenei
szempontból közvetlenül a verbunkosból alakult.
Közvetben csak a páros friss táncot, vagyis a
verbunkos gyors típusát jelölték ezzel a névvel, ké-
sőbb lassú és friss csárdás-típus alakult ki, vagyis
a csárdás teljesen átvette a verbunkos kétszakaszos
tagozódását. A zenetudósok úgy fogalmazzák, hogy
amit a külföld az 1800-as évek óta „magyar zene”
címen ismert, az kivétel nélkül a verbunkos zené-
je, amely magyar katonai toborzótánc. A verbunkos
jellemzője a hangszeres díszítés, a pontozott rit-
mus, a lassú és gyors részek váltakozása, 2/4-es
vagy 4/8-os ütemben.

„Bihari, Lavotta és Csermák kezében a verbun-
kos zene a magyar zenei romantika hivatott nyel-

vévé, nemzeti muzsikává lesz. Megindul a nyilván-
os zenei élet a hangversenyeken és a színházak-
ban. A legelső, zenéjükkel együtt fennmaradt ma-
gyar daljátékok Mátray Gábor *Csernyi György* című
dalműve (1812) és tíz év múlva Ruzitska József *Béla*
futása című operája. 1835 körül Rózsavölgyi Márk,
az országosan ismert kitűnő hegedűművész lép
a tánckomponisták élére, s több mint egy évtizedig
irányítója marad a késői verbunkos és a lassanként
kibontakozó csárdás-irodalom stílusterkévéinek.
A mind jobban előtérbe kerülő magyar népi és
népies dallamkincs együttesen alkotja az új magyar
zenei törekvések alapját. Ebből a vegyes anyagból
közvetlenül, éles elhatárolás nélkül akarják megal-
kotni a népies magyar zenekultúrát a 19. századi
dalkomponisták: Egressy Béni, Szerdahelyi József,
Simonffy Kálmán, Szénfy Gusztáv, Szentirmay
Elemér. Az ő nevükhöz fűződik a népszínmű meg-
teremtése. Ebből s a népies dalirodalomból alakul
a huszadik század elején – részben bécsi mintára –
a magyaros operett is.²⁵

A népszínmű dalbetéteket tartalmazó magyar
népies-romantikus színdarab, a XIX. század máso-
dik felétől terjedt el. Székely György Gyulai Pált
hívja segítségül a népszínmű műfaji meghatározásá-
hoz. „Gyulai Pál írja le a *Lelenc* kritikájában, hogy
»megszületett a népszínmű, a melynek fő vonásai
lettek: formában határozatlan drámai stíl, szellem-
ben demokráciai irány, tartalomban magyar élet,
zsánerképi vonások tragikomikai oldalról, népzene
s népdal kíséretében«”.²⁶ A sikeresebb szerzemé-
nyeket később népszerű énekesek országszerte ter-
jesztették, és így keletkeztek a közelmúltig vagy tán
máig is divatos „magyar nóták”. Népszínműveket
Pesten először a Nemzeti Színházban játszottak, de
igazi otthonuk a Népszínház lett. A verbunkos,
a csárdás és a keringő, a népszínmű és az operett
ölelkezését, illetve egybeöltésének kísérletét sokan
nem nézték jó szemmel azok közül, akik a konser-
vatívabb vagy a nemzeti liberális értékekhez ragasz-
kodva féltették a nemzeti önállósodást, illetve
a nyelvi magyarosodást szorgalmazták. Bécsben az
osztrák konzervatívok ugyanígy féltették saját nép-
színműveiket és zenés játékaikat a kozmopolita

²³ Molnár Gál Péter, A foxtrott kor, in Molnár Gál Péter, i. m. 36.

²⁴ Dr. Harald Haslmayer, *Nézz le a Lánchídra, s a vén Dunára... – Kálmán Imre a bécsi operett kontextusában* (ford.: Balog Éva), kézirat.

²⁵ Csíkvári Antal (szerk.), *Zenei kistükör – A zenei műveltség kézikönyve*, Budapest, Zeneműkiadó, 1962. 408.

²⁶ Székely György hozzászólása, Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja. 1954. december 14–15-én, in *Színházművészeti írók 5.*, Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 16.

operettől, de a másik oldalról a bécsi „moderneknak” esztétikai fenntartást fogalmaztak meg ezen „alacsonyabb rendű” műfajjal szemben. A népszínmű előkészítette ugyan az utat a zenés színpad elterjedéséhez, de műnemi ismérveiből nem következik szervesen az operettel való rokonsága.

A szórakoztatás mint színházi kategória

Az operett születését, elterjedését és divattá válását a városiasodás, a városi környezet is nagymértékben elősegítette. Ahogyan Hanák Péter fogalmaz, „az operett születésének és tünevényes karrierjének egy alapvető környezeti feltétele volt a nagyváros.” Merthogy az operett „a nagyvárosi tömegkultúra igényeihez igazított összművészet, Gesamtkunstwerk lett: egyfajta közös kultúrába integrálta a nagyvárosi társadalmat, a felső rétegektől a művelődésre szomjas munkásságig.”²⁷

Vizsgáljuk meg a recepciótörténet szemszögéből, hogy milyen kulturális aktivitás modellálható a műfaj kialakulásával, a szórakoztatás igényének tömegessé válásával a színháztörténetben.

Ahogy arra már utaltam, minden a polgári színházzal kezdődött. A polgárság demokratikus intézményrendszereivel megteremtette saját értékrendje szerinti világát. A XVIII–XIX. század fordulójától olyan nagy drámaírók, mint például Schiller, Hebbel, Ibsen, Hauptmann vagy később Shaw, elfogadottá tették a polgári drámát, ezért a XX. század elején már természetes volt a nézőnek a mindennapi életből vett történet tragikus vagy komikus formában való bemutatása a sorra épülő és megnyíló városi kőszínházakban. Ugyanígy természetes volt számára, hogy saját bútorait és ruháit látta viszont a színpadon, s a színészek is szinte úgy beszéltek (annál kicsit szebben), mint a mindennapi életben. S a kulisszaszínpad elmaradásával mindezt egy három oldalról körülvett doboz negyedik, nyitott oldaláról nézte, „kukucskálta”. (Innen ered a „kukucskaszínpad” elnevezés, és ezt a nézői szemszöveget a színházi emberek békaperspektívának hívják.) A villanyvilágítás használatával a színpadon teljes fény, a nézőtérben teljes sötétség lehet, és ez nagyon kényelmes a nézőnek, mert miközben akár saját magára ismer a színpadon, nem kell nyíltan színt valania. A sötétben nem látjuk a néző arcán, hogyan reagál a színpadi játéokra. A többi néző előtt meg-

tarthatja magának érzéseit, gondolatait. Szabadon álmodozhat, elképzelt magának egy másik életet a színpadon éppen eléje tárt történet hatására. De azt is megteheti, hogy nem azonosul a történettel, nem gondolkodik róla, csak kikapcsolódik minden napjai monotonitásából. A szórakoztató zenés játéknak éppen ez volt a célja, hogy felkeltsen a nézőben a kikapcsolódás igényét.

Ez az igény hozta magával, hogy nagy iramban megindult a zenés színpadoknak való írás. Ám ehhez már igazi mesterségbeli tudás kellett. Az operett-szövegkönyvírók a „jól megcsinált” francia vígjátékhoz nyúltak vissza, amelyben a cselvígjáték, a helyzet- és jellemkomikumra épülő cselekménysor hibátlanul működik.

Bécsy Tamás így fogalmazta meg a jól megcsinált darabok kialakulásának okát és formaelvét: „A jól megcsinált színdarab atyja (...) Scribe (...). Azt valotta, hogy az emberek nem azért járnak színházba, hogy megjavulásuk érdekében útmutatásokkal lássák el őket, hanem hogy szórakozzanak és kikapcsolódjanak. Az igazság viszont nem szórakoztat, s az sem, ami az életben a szemünk előtt játszódik le. Gyönyörűséget annak a látása vált ki, ami számukra nem valósítható meg az életben. Scribe nézeteiben már megjelenik a vágykielégítő színház propagálása (...). A jól megcsinált darabok elvét – vagy elméletét? – Francisque Sarcey rögzítette számos kritikájában és az *Essai d'esthétique du théâtre* (1876) című munkájában. A dráma – szerinte – az egyetemes és helyi, az örök és kortárs konvenciók együttese, amellyel az író a színpadon bemutatja az emberi életet úgy, hogy a közönségnek az igazság illúzióját adja. Az igazság azonban nem a naturalisták igazsága. Azokat a dolgokat tartotta igazságnak, amelyeket mindenki megért, és amelyek mindenkit érdekelnek, s amelyek azért ilyenek, mert az emberi természet számára közismertek (...). Sarcey véleménye szerint kizárólag a közönségre gyakorolt hatás a fontos; nem számít, hogy a darab remekmű, vagy csak a korabeli közönség ízlését szolgálja. Igazat adott Victor Hugónak (a *Cromwell*-előszóban leírtaknak), hogy az a jó, ha a darab nevetést és sírást vált ki. Sarcey azonban nem műfaji (tragédia-komédia vegyítése) elvre hivatkozott, hanem a közönségre. Azt szeretik, ha nevethetnek és sírhatnak, s könnyen mennek át egyikből a másikba.”²⁸

²⁷ Hanák Péter, A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye, *Budapesti negyed*, 1997 nyár-ősz. 10–13.

²⁸ Bécsy Tamás, i. m. 458–459.

A közönség megkövetelte, hogy a színész azt alakítsa, amit elvár tőle. „Azt akarjuk, hogy amikor a néző este 7-kor beül a nézőterre, 11 óráig izguljon a hősökért, szeresse és kövesse őket, izguljon azért, hogy a bonviván megkapja-e a primadonnát, a tancos-komikus és a szubrett egymáséi legyenek.”²⁹

Az operettekben azért alkalmazták a szerepköröket, hogy a siker érdekében minden kockázatot kizárjanak. A szerepkör létrejöttének okait és ismérveit Bécsy Tamás így foglalta össze: „Körülbelül századunk elejétől a szerepkör fogalmával jelölik azokat a játékmódokat, amelyekkel az írott szövegek állandó alakjait formálják meg. A színész testi adottságai, hangereje, hangszíne mindig is meghatározta, mely szerepkörre alkalmas (...). A szerepkör azonban a jól megcsinált darabok, (...) az operettek – elsősorban a bécsi-pesti operettek – alakjainak játékmódjára érvényes. Lényegében azt jelölte, hogy a színész, vagy színésznő nem egyedi-egyszeri alakot formált meg (...). Az operettekben primadonnát, bonvivánt, szubrettet és tancos komikust. Vagyis például a primadonnának primadonnát, a bonvivánnak bonvivánt kellett megformálnia, nem alakjának speciális lélektani, vagy szociológiai ismérveit; az alakba persze saját játéktípusát és saját színészi egyéniségét is belevitette.”³⁰ Ebben a definícióban nem csak a szerepkörök szükségessége, de a színészi egyéniség nélkülözhetlenségének feltétele is megfogalmazódik.

Ha már megismertük a műfaj ismérveit a darab és a szerep felől, értelmezzük elterjedésének okait a befogadó felől is. E recepciós folyamatot Csáky Móric így látta meg műfajelméleti könyvében: „Az operett mint zene és szöveg elege tehát – éppúgy, mint bármely irodalmi alkotás: regény vagy színdarab – nemcsak alkotóit, a kor kifejezéseivel élő szövegkönyvírókat és zeneszerzőket jellemzi, hanem ugyanúgy a befogadóit is, a hallgatókat és a nézőket, akiknek szintén megvoltak a maguk kulturális, társadalmi, gazdasági és politikai meggyőződésai és célkitűzései. Ily módon egy-egy operett elfogadottságából, sikeréből nemcsak az állapítható meg, hogy a szerzők megfeleltek befogadóik ízlésének, hanem az is, hogy a szerzők és befogadók mentális összhangja alapján kiolvasható valami abból, ami szilárd részét képez-

te azon idők kulturális környezetének, amikor az operettek »megvolt a helye a nap alatt« (...). Az a tény azonban, hogy hamarosan egyre több városi színház operettek színrevitelén igyekezett és versengett, fontos társadalmi-kulturális változásra utal: befogadói ugyanis egyre inkább azokból a városi középrétegekből származtak, amelyek nem voltak azonosak a külvárosok kevésbé művelt társadalmi köreivel. Az offenbachi nagyvárosi, nemzetközi atmoszféra lelkes fogadtatása is megerősítheti ezt a feltételezést: az emberek városiaknak, »polgár«-nak érezték magukat, és jobban örültek, ha Párizssal hasonlítják össze, mint ha a külvárosi közönséghez mérték őket, hisz ez utóbbi – mint Magyarországon is – mentalitásában zártabb, népies elkötelezettségű volt, azaz alig vagy kevéssé mutatott nyitottságot a nagyvilágra. (...) Az operett tehát a maga tartalmi-tematikusság és zenei nyitottságával alkalmas volt arra, hogy szélesebb közönséghez szóljon, mégpedig ahhoz, amelyik a társadalmilag még heterogén, új városi polgárságból verbuválódott.”³¹

Úgy gondolom, Csáky azt is felismerte, hogy az operett elterjedése egy új identitás lehetőségét teremtette meg a néző számára: „az operett (...) kritikus-ironikus hangneme ellenére, zenéjében és tartalmában (...) motivikus toposzokkal élt. (...) A kerिंगő (...) Bécs állandó színönimájává vált, mint ahogy a polka Csehországot, a mazurka Lengyelországot jelentette, vagy ahogyan a csárdás (...) Magyarországot megszokott sztereotípiája lett (...), az operett a maga sokrétű idézetei alapján a »mémoire culturelle«, azaz a kulturális emlékezet tere lett, amely megőrizte és továbbadta például a Monarchia sokrétű társadalmi-kulturális kódjait (...). Az operett így közvetve még egy további szerepet is játszott, mégpedig azt, hogy identitást teremtett. Az operett azáltal tudott ilyen szerephez jutni, hogy nézőinek, akik, mint a bécsiek vagy a budapestiek, soketnikumú városi réteghez tartoztak, közvetlen vagy rejtett irodalmi vagy zenei idézeteken keresztül állandóan felidézte a régió multikulturális jellegét, és arra ösztönözte őket, hogy tudatosítsák magukban ezt az etnikai és kulturális sokrétűséget.”³²

Az operett az új identitást keresők természetes és szórakoztató közegévé vált. Ezért az operett esz-

²⁹ Szinetár Miklós hozzászólása, Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja. 1954. december 14–15-én, in *Színházművészeti írások 5.*, Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 48.

³⁰ Bécsy Tamás, i. m. 461–462.

³¹ Csáky Móric, i. m. 22–23. 38–40. 7–8. 13–15.

³² Csáky Móric, i. m. 91–93.

tétikai tartalmát tekintve szórakoztató funkcióját nem lehet figyelmen kívül hagyni, ami nagy hatással volt a szórakoztatóipar fejlődésére.

A szórakoztatás mint társadalmi esemény

Már az operett elterjedését megelőző évtizedekben egyre divatosabbá vált a vaudeville, amely mutatványok, monológok keveréke, s a jól megcsinált darabok fogásait alkalmazta, valamint a városi vicceket magába sűrítő zenés kabaréjelenet és kuplé, amelyeknek előadására jöttek létre az olyan szórakoztató és vendéglátóipari intézmények, mint az orfeumok, mulatók, lokálok. Egyre több kisebb-nagyobb magánszínház nyílt meg a szórakoztató műsor hasznának reményében. Így például a Budapesti Operettszínház őse, a Somossy Orfeum a Nagymező utcában, 1884-ben.

E szórakoztató műfaj kialakulásának és elterjedésének (amit a korszak kulturális paradigmaváltásnak minősíthetünk) elengedhetetlen feltétele volt az eladhatósága, termékké válása. Azért változtatták olyan gyorsan a színházigazgatók darabjaikat, hogy ne csak a színházuk iránti folyamatos érdeklődés szintje, de a bevételi mutató is magas maradjon. „A beléptijegyes színház polgári intézmény (...) A színház pénzt hoz, mert ha érdekes dolgokról beszél, hajlandóak fizetni megnézéséért az emberek. Régi mondás: a színház olyan intézmény, aminek egyik végén művészetet termelnek, de a másik végén ott van a pénztár.”³³

Ahogyán Csáky is kifejti, az operett népszerűvé válásának hátterében meghúzódik egyfajta üzleti szemlélet, azaz a műfaj eladhatóságának feltétele, amely megteremti az alkotók és a színpadra állításból élők, vagyis az egész „produkciós gépezet” (a producertól a színészig) anyagi biztonságát. Kialakításra kerül a „royalty” fogalma, a szerzői jogdíjnak egy olyan új formája, amely a jegybevételből bizonyos százalékban részesíti az alkotókat. Ebből a szemléletből eredően van szükség a nézők figyelmének folyamatos fenntartására, s az erre legalkalmasabb eszköznek a korabeli sajtó bizonyult. A bulvársajtó közkedvelt témájává válik a szórakoztató színházban játszó színész, és a színházi

híreket szenzációvá felngyítva, kialakul a sztárkultusz. Az operett elterjedésével, divattá válásával egy időben soha nem látott mértékben növekedtek az újságok, magazinok, divatlapok példányszámai, megindult a rádiózás, a fotózás, a filmezés, amelyek a szórakoztatóipar hatásos eszközeinek bizonyultak. Ne feledjünk említést tenni arról sem, hogy a szövegekönyvek és a dalszövegek egyre többet mértenek a jassz és az argó világából, e vulgáris stílus egyre nagyobb teret nyer. Előadásában Hargitai Dorottya is kiemelte ezt a bulvársajtónak nevezhető jelenséget: „Az operett-ipar teljes természetességgel használta fel azokat az emberi igényeket is, mint például a színészekről szóló pletykák, vagy a divat iránti kíváncsiság. (...) Egy jól megtervezett együttműködés figyelhető meg szerző, színházigazgató és a színházi lapok frontján. (...) A közönség figyelemfelkeltésének jelentékeny eszköze volt a darab ruháinak (mai hivatalos szóval jelmezeinek) aprólékos megtervezése. A primadonnák toalettjeinek anyaga, szabása egyben az új szezon legszebb, legigényesebb darabjai voltak, amelyekre a profi színházigazgató nem sajnálta a pénzt, hiszen az előadásra betérő hölgyek divat iránti kíváncsiságát is ki kellett elégíteni. A jelmezek és a díszlet nem kis részét emésztették fel a színpadra állítandó darabok költségvetésének, és a színházi lapok előszeretettel foglalkoztak ezzel a témával. Operettnél nem csak az a fontos, ki játssza benne a főszerepet, ki lesz primadonna, hanem az is, milyen ruhában énekl, játssza, táncolja végig a szerepét. A ruha, a toalett majdnem olyan jelentékeny tényezője az operettnek és sikerének, mint a zene és a szöveg, és így egyáltalában nem lehet érdektelen, milyen ruhákban fog megjelenni a Király Színház színpadán Lábass Juci. – hangoztatta egy cikkíró a *Színházi Életben*.”³⁴

A színházba járás ez idő tájt már nem csak szórakozássá, de társadalmi eseménnyé, státusszimbólummá is vált. Ez az állítás egybevág Th. W. Adornó elhíresült mondásával: „az operett ontológiája azonos lenne a konfekcióéval” – írta kissé lenézően a *Könnyűzene* című esszéjében a nemzetközi hírű zeneesztéta, szociológus.³⁵

Kétségtelen, hogy e műfaj esztétikai besorolása, könnyűvé minősítése, vagyis minőségi megítélése

³³ Molnár Gál Péter, *Madame Angot*, in Molnár Gál Péter, i. m. 12–13.

³⁴ Hargitai Dorottya, *Egy fél partitúra Lisztől többet ér?*, Előadás „*A búvólet világa*” című zenés-tudományos konferencián Kálmán Imre születésének 125. évfordulója alkalmából, a Habsburg Történeti Intézet, Osztrák Kulturális Fórum, Budapesti Operettszínház rendezvénye, 2007. október 20. Kézirat.

³⁵ Th. W. Adorno, *Könnyűzene*, in uő. *Zene, filozófia, társadalom – esszék* (ford.: Tandori Dezső), Budapest, Gondolat, 1970. 411.

mindmáig viták kereszttüzében áll, a jó operett azonban nem szinonimája az igénytelen szórakozásnak. MGP védelmére kel a műfajnak: „Az operettek meséje szakadatlan ismétlődik. Mintha egyvégtében egyazon operettet látnánk, csupán más néven szólítják egymást a szereplők. Valóban a zene tenné annyira megunhatatlanná a műfajt? De hiszen a zene is ugyanaz mindig. Ismerős melódiák, megszokott dallamcsoportok elégtük ki a füleket (...). Kell tehát a zenén kívül is lennie valami mélyebb hatásmechanizmusnak, amelyik ennyi emberre, ennyi országban és ilyen tartósan, ellenállhatatlanul hatni képes. A giccs ez – vágják rá sokan, és evvel kitérnek a megfontolt válasz elől. Mi a giccs? A drámairodalom nagy értékeit csupán egyetlen hajszál választja el a giccstől. Ha alaposabban megvizsgáljuk az operettlibrettókat, tapasztalhatjuk: klisével dolgoznak, ez a klisé azonban végigkíséri a színházat az ókori komédiáktól kezdődően.”³⁶

Fényes Szabolcs, aki a modern operett, a közel-múlt utolsó nagy magyar operettszerzője volt, a jól megírt melódiában látja a műfaj népszerűségének, slágerré válásának kulcsát. „Az operett nagy mesterei művüket nagy műgonddal építették fel, függetlenül attól, hogy szép melódiákat írtak. Strauss, Offenbach, Millöcker mesteri módon építik fel a finálékat és az együtteseket, tehetségesen és magas technikával játszadoznak szép melódiáikkal. Mikor ezek a melódiák a szöveggönyv bizonyos részeinél visszajönnek, nem csak olyan sablonos reminiscenciák, hanem a szöveggönyv megfelelő pontján érzelmileg döntően megfogják a nézőt. Ez a kitűnő összhang a librettóval, továbbá ez a tehetséges építkezés biztosítja ezeknek a melódiáknak hallatlan népszerűségét.”³⁷

A magyar operett mint monarchikus jelenség: Lehár és Kálmán operettjei

„A Monarchia óriási operett terméséből kiemelkedik három abszolút remekmű: *A denevér*, *A víg özvegy* és *A csárdáskirálynő*. Három darab, melynek minden egyes zenészáma tökéletes, egy pillanatnyi emberi helyzetet, viszonyt, érzést egyedi melodikával archetipikus érvényre emelő sláger.”³⁸

Ahogy a fenti idézetben Fodor Géza is megállapítja, „abszolút remekművükkel”, *A víg özvegy*vel és *A csárdáskirálynő*vel a magyar operett két legnagyobb, elévülhetetlen és korszakos jelentőségű zeneszerzője, Lehár Ferenc és Kálmán Imre végérvényesen beírta magát a zeneirodalom nagyjai közé. Életrajzi adataik érdekes egybeesése, hogy október 24-e Lehár Ferenc halálának és Kálmán Imre születésének egybeeső napja (Lehár 1870. április 30-án született, 1948. október 24-én halt meg, Kálmán 1882. október 24-én született, 1953. október 30-án halt meg). Ez az érdekesség adta az apropót a kezdeményezőknél, köztük a Budapesti Operettszínház igazgatóságának, hogy 2002-től minden év október 24-én ünnepelje meg a *Magyar Operett Napját*, amely azóta hivatalosan is elismert kulturális évforduló lett. Egyes „elragadtatott” vélemények szerint nem múlik el nap a világon, amikor *A csárdáskirálynőt* vagy *A víg özvegyet* valahol ne játszanák. Ha az ember utánanéző a szerzői jogi ügynökségek adatainak, kiderül számára, hogy ez a megállapítás nem is jár messze az igazságtól. Puskás után Kálmánt tartják a legismertebb magyarnak a nagyvilágban, Lehár műveit pedig nagy hírű operaházak sem restellik másorra tűzni, és mai médiasztár operaénekesek tartják repertoárjukon Lehár és Kálmán leghíresebb melódiáit, a *Vágyom egy nő után* vagy az *Ajk az ajkon* szerelmes duettjét, a *Mondd el, hogy imádom a pesti nőket* vagy a *Hej, cigányt* és Marica vagy Szilvia belépőit. Mára folyik a vita az osztrákokkal, akik (akárcsak Liszt Ferencet a németek) Kálmánt és Lehárt magukénak tulajdonítják, pedig ez zeneszerzők, ha származásukról vallottak, mindketten magyarnak tartották magukat.

„Kálmán Imre, aki a Balaton-menti faluból hosszú utat megtéve lett világhírű, mindvégig magyarnak tartotta magát, magyaros dallamaival tette a bécsi operettet összmonarchiaivá. Magyarságát nem tagadta meg azután sem, hogy a háború előtti években kénytelen volt Európát is elhagyni a náci fenyegettség miatt.”³⁹

„Milyen nemzetiségű a Szlovákiában született bécsi mester, Lehár? Osztrák vagy magyar, vagy osztrák–magyar? (...) »Alólirott Lehár Ferenc (...), aki 1870. évi április 30-án Komáromban születtem (...)

³⁶ Molnár Gál Péter, Miért elévülhetetlen az operett?, in Molnár Gál Péter, i. m. 7–9.

³⁷ Fényes Szabolcs hozzászólása, Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház anketája. 1954. december 14–15-én, in *Színházművészeti írások 5.*, Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 21.

³⁸ Fodor Géza, Glavari Hanna a Nagymező utcában, *Élet és Irodalom*, 2008. december 21. 22.

³⁹ Hargitai Dorottya, *Egy fél partitúra Liszt-től többet ér?*, Előadás, Kézirat.

) magamat (...) eddig is magyar állampolgárnak tartottam, és mindig arra törekedtem, hogy mint magyar művész hazámnak becsületet szerezzek.«⁴⁰

Pályakezdesükről az alábbiakat olvashatjuk Hanák Péter tanulmányában. Lehár Ferencel kezd, akinek hegedűjátékát fiatalon még Brahms és Dvořák is meghallgatta: „Apja zenész volt, katonazenekar karmestere, családjával bejárta az egész Monarchiát, szülőhelyétől, Komáromtól Kolozsvárig, Prágától Szarajevóig. (...) Zenei tehetsége korán kibontakozván, a fiatal Lehár a prágai konzervatóriumban tanult, ott Dvořák nagy tisztelője lett. Hegedűsnek készült, de hamarosan apja nyomdokába lépett, 12 évig karmesterkedett a hadseregben. (...) Ez a Monarchia-szerzte népszerű intézmény ugyancsak integratív szerepet töltött be. A katonakarmesternek ismernie kellett minden műfajt, a bécsi újdonságokat, a helyi folklórt, a tömegkultúra ízlésváltozásait. Ez az iskola elősegítette Lehár felívelő karrierjét.»⁴¹ Majd Kálmán Imrével folytatja, aki a Zeneakadémián Bartók és Kodály évfolyamtársaként tanulta a komponálást és a hangszerelést: „A vagyonos kereskedőcsalád Kálmán gyerekkorában tönkrement, így a tehetséges ifjú nehezen küszködte végig az akadémiai éveket. Zongorista szeretett volna lenni, de ebben krónikus izomgyulladás megakadályozta. Pénzszerezésre maradt a zeneszerzés, főként az operett. Operettjeinek „identitása” összmonarchiai – bőséges magyar fűszerezéssel. Színterük a Monarchia, szereplőik hercegek, bárók, katonák, polgárok, cigányok. Az első sikerdarabok, a *Tatárjárás*, a *Cigányprímás* zenei anyaga a valcer, az induló, a sanzon, a cigányzene, éppúgy, mint a legnagyobb sikerdarabé, a *Csárdáskirálynő*.”⁴²

Lehár szerint a mesterségbeli tudás megszerzése a legfontosabb. „Sem az opera, sem az operett műfajában nem lehet soha sikert elérni korlátolt tehetséggel és fáradtságos, kemény munka nélkül. Az operett műfajában a legkevésbé, hiszen itt a művész-mesterség és a technika teljes körű birtoklásán túl más is kell, ami azonban nem megtanulható: az ötletes dallam. Érzésem szerint tehát hibás és igazságtalan, s ráadásul árt a zenének is, ha a legtöbb

zeneakadémia alsóbbrendű műfajként értékeli az operettet, legfőképpen a modern operettet.»⁴³

Jól választott tehát a Theater an der Wien magyar származású igazgatója, Karczag Vilmos, aki valamelyest ismerte Lehár korai kompozícióit, amikor őt kérte fel egy ötletesen megírt librettó, a *L'Attaché* (a későbbi címén *A víg özvegy*) megzenésítésére. Akárcsak az előbbieken Fodor Géza zenekritikus, Csáky Móric is a bécsi–magyar operett emblematikus művének minősíti *A víg özvegyet*, Hanák Péter pedig Lehár zeneszerzői pályafutása meghatározó darabjának tartja: „Mi az újszerű, az elbűvölő *A víg özvegy* meséjében? (...) az egész librettóban jelentős az újítás: a biedermeier álszemérem és érzelgőség eltűnik, helyét frivol nagyvárosi kötetlenség, merészebb humor, a kapitalista álmorál, a házasság, a politika kritikája váltja fel. (...) A darab abszolút újdonsága abban a merész leleményességben rejlik, amellyel a cselekmény vibráló érzékiségét zeneileg értelmezi. A melódiák másról sem szólnak, mint vágyról, szenvedélyről, szerelmeskedésről. Szabaddon váltogatja a dūr és a moll hangnemet, a modern zenei hatásokat. Hanna belépője például mazurkával kezdődik, de egy párizsi lassú keringővel fejeződik be. A Vilja-dalt, ezt a lágyan érzelmes románcot a zenekar csúfondáros felütéssel zárja. Lehár nyilván olyan hangzásokat használt, amilyeneket Debussynél, Mahlernál ismert meg. Az operett formálisan Párizsban játszódik, de ez a fiktív couleur local csak a homlokzat, amely mögött Bécs és Közép-Európa életvilága húzódik meg. Az elagott arisztokrácia kinevetése, a vérmes »hazafiság« karikírozása, a szereplők, maga a hősnő, Hanna, talán pestiek, prágaiak, zágrábiak – de legfőképpen bécsiek. »Vagyis: a Lehár Ferenc darabja immár nem operett, hanem kortörténeti esemény, az idők szellemének megnyilvánulása, csaknem fogalom« – lelkesedett *A Hét* kritikusa. (...) *A víg özvegyet* 1905 december végén mutatták be Bécsben. Az első évtizedben négyszázszor, Budapesten százötvenszer játszották. Budapest, az európai nagyváros szívébe fogadta a vonzó, érzéki, remek hangú özvegyet.»⁴⁴

⁴⁰ Molnár Gál Péter, *A víg özvegy*. Részlet Lehár Ferencnek a belügyminiszterhez írt leveléből, 1905. március 31., in Molnár Gál Péter, i. m. 106.

⁴¹ Hanák Péter, *A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye*, *Budapesti negyed*, 1997 nyár–ősz. 23. 26.

⁴² Hanák Péter, *A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye*, *Budapesti negyed*, 1997 nyár–ősz. 26.

⁴³ Otto Schneiderei, i. m. 230.

⁴⁴ Hanák Péter, *A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye*, *Budapesti negyed*, 1997 nyár–ősz. 24–25.

A magyar operett addig soha nem látott sikeréről MGP a következőket írja: „1906. november 27-én mutatták be a budapesti Magyar Színházban *A víg özvegyet*, és 1907. március 6-án este nagy, vilánykörtekből kirakott 100-as szám hirdette a színház homlokzatán a jubileumot. Odabenn fölvirágozott a nézőtér. (...) Babérrerdőske közepén állva maga Lehár vezényelte a zenekart. Az édes zenéhez a direkciónak figyelmességéből valamennyi néző ajándékkal kapott egy Lehár-arc képpel díszített Kugler-bonbont. (...) *A víg özvegy* maga lett a megtestesült bécsi operett.”⁴⁵

Batta András zenetörténész Lehár Ferencet a k. u. k. monarchia zeneszerzőjének titulálja és minősítésében odáig elmegy, hogy kijelenti, ő teremtette meg a kozmopolita operettet, ő komponált először olyan dallamokat, amelyek fővárosok között cirkulálhattak, mindenütt otthonra találtak.⁴⁶

De nem csak a zenének, a librettónak is nagy szerepe volt abban, hogy ilyen rakétagyorsasággal lett népszerű ez a műfaj, mert az emberek azonnal megértették a szövegek üzenetét. Csáky Móric a következőket írja *A víg özvegy* politikai „áthallásairól”: „*A víg özvegyben* ábrázolt politikai és társadalmi milió valóban nem lehetett idegen a századforduló bécsi közönsége számára. Ott van először is a cselekmény helyszíne: Pontevedro állam párizsi követsége. »Pontevedro«, Montenegro balkáni állam nevének – talán az állami cenzúra rendelkezése miatt – eltorzított változata, ez pedig az elmaradt ország szinonimája volt, amelyben »atavisztikus«, elavult fél-abszolútisztikus, azaz modernség előtti állapotok uralkodtak, s amelyet a sajtó újra meg újra a »nevetségesség jelképeként« ábrázolt (...). *A víg özvegy* politikai és társadalmi háttere tehát semmiképp sem a fantázia szüleménye volt, hanem valóban megfelelt Montenegrónak és valós politikai-társadalmi állapotainak (...). Hogyan viszonyul *A víg özvegyben* megénekelte Vilja eredeti mintaképéhez? (...) *A víg özvegy* szereplőinek neve sem pusztán kitalálás volt. (...) I. Petrovics-Nyegos Danilo herceg 1852-ben elérte, hogy Ausztria és Oroszország elismerje hercegi címét, és így Montenegrót önálló hercegséggé emelte. (...) Danilo, Glavari, Nyegos (...), Ceta (...) nem volt kitalált név (...).

Mindezekon túlmenően ezeknek a neveknek és magának az országnak további rejtjelezett mondani-valója is volt (...). Talán nem nagy merészség feltehetően, hogy párhuzamok találhatók Montenegro és a dunai Monarchia között, hogy »Pontevedro«-ban a Monarchia politikai és társadalmi állapotaira lehetett ráismerni. Fontosnak tartom, hogy kiemeljük *A víg özvegy* szellemes gúnyolódásának ezt a kettős síkját. (...) az operett általában, a bécsi operett pedig különösen gyakran élt ezzel a kettőzött iróniával. (...) az a vélemény, miszerint a századforduló operettjei, így *A víg özvegy* is, elsősorban az »idegent« tették nevetségessé, nem érzekelte ténylegesen másodlagos, rejtett, valójában igazi funkciójukat és mondandójukat: vagyis (...) a »hazai« állapotok közvetett kritikáját és kigúnyolását. (...) Léon, a szövegkönyvíró és Lehár, a zeneszerző máris elérte célját: hiszen ők nem Pontevedro-Montenegrót, hanem a honi osztrák, azaz kákániai állapotokat akarták a cselekményében és zeneileg pellengérré állítani. A közönség valószínűleg gyorsan felfogta ezt az ironikus elidegenítést, és megértette, hogy ezzel rejtetten a hazai állapotokat bírálják; lelkes, elragadtatott fogadtatással hállalta meg ezt az egymást sorozatban követő több mint négyszáz előadáson.”⁴⁷

Batta András a darab aktuálpolitikai vonatkozásai mellett kiemeli, hogy szellemisége erkölcsi szabadosságot sugall, s ennek erotikus oldalára is rávilágít. „És még valamit hoznak az orfeumlányok, a grizettek: korábbi operetteknél kendőzetlenebb, bujább erotikát. Offenbachnál kétértelmű célzások és cocotte-ok (a kifejezés eredeti értelmében: kacér hölgy, tyúk) merítették ki az operett e fontos alkotórészét, Straussnál pikáns helyzetek és élveteg, lassú valcerok hódoltak Érosnak, Lehár magát a szexualitást komponálta meg. *A víg özvegy* leghíresebb számát, az első felvonás valcer-duettjét csak a frakk és az estélyi ruha különbözteti meg a primitív törzsek párosodási rítusától (...). A valcer lassú tempóban, alig ritmizálva, egyenletes hosszú hangokkal kezdődik, Danilo körültáncolja Hannát, „majd bekeríti áldozatát”, hipnotizálja, míg nem az öntudatlanul átadja magát a zene ringató hatalmának. Ekkor hirtelen átcsap a keringő a szenvedély zenéjébe (...). A mámor feltartóztathatatlan.”⁴⁸

⁴⁵ Molnár Gál Péter, *A víg özvegy*, in Molnár Gál Péter, i. m. 108.

⁴⁶ Batta András, i. m. 72.

⁴⁷ Csáky Móric, i. m. 79. 82–84.

⁴⁸ Batta András, i. m. 88.

Csáky Móric a mű erotikus vonatkozásait feltárva megállapítja az alkotói szemlélet forradalmiságában úgy a férfi-nő kapcsolatok, mint a szexualitás ábrázolásának terén: „Hogyan alakult ki az erotika új értékelése? A XIX. század folyamán kezdett megváltozni a nemek viszonyáról és a polgári házasságról alkotott felfogás. A tradicionális viselkedési normák által szabályozott házasság megengedett a férjnek bizonyos házasságon kívüli szexuális kapcsolatokat, a nőt mindazonáltal passzívan alárendelt helyzetbe kényszerítette férje mellett. Miközben az idáig csakis a férjnek volt előjoga a szexuális kielégülés. (...) a XIX. század vége óta érvényre jutott az a felismerés, hogy a nőnek is vannak szexuális igényei, amelyeknek kielégítését joga van megkövetelni a férfitől (...). A víg özvegyben teljesen nyíltan és kendőzetlenül hirdették a »nyitottságot«, a házasság és a szexualitás új felfogását. A víg özvegy tehát tökéletesen megfelelt a modernséget reprezentáló ifjúság mentalitásának, Bécsben is.”⁴⁹

De térjünk át Kálmán Imre zeneszerzői pályafutásának méltatására. Haslmayer professzor szerint Lehár *A víg özvegy*ének sikere döntően befolyásolta Kálmán indulását: „*A víg özvegy* 1905. december 25-én megtartott premierje azt bizonyította, hogy egy komponista a Monarchia Lajtán túli részéből elsőként, mind stílusában, mind szókincsében, mind jelzésrendszerében oly mesterien uralta az eredetileg bécsinek számító műfajt, hogy *A víg özvegy* máig a világszerte legtöbbet játszott operettek egyikévé avanszált. Összefoglalva ezt az imént vázolt felvetést megköszönhetjük azt a megfogalmazást, hogy Kálmán Imre bécsi debütálásához a talaj éppenséggel előkészítettnek látszott. 1909. január 22-én került bemutatásra a *Herbstmanöver* a Theater an der Wien-ben, mely az épp egy évvel azelőtt Budapesten bemutatott *Tatárjárás* adaptált változata volt. Az előadás átütő sikere, mint az oly gyakran megesik, az est „sztárjának”, ebben az esetben a legendás énekes színésznek, Max Pallenbergnek szólt, akinek a gyakran megismételtetett, ehhez az előadáshoz hozzákomponált »Löbl«-kupléja szerencsés módon hanghordozón fennmaradt. Kálmán és a J. Wilhelm–F. Grünbaum alkotta librettista duója ügyesen reagált erre a kihívásra, és 1912. október 11-én a Johann Strauss Theaterben

bemutatták a *Cigányprimást*, Kálmán első Bécs számára komponált operettjét. (...) az est »sztárja« ebben a darabban Alexander Girardi volt, és annál is inkább az volt, mert az operett cselekményét uraló generációs konfliktust 62 éves énekes színészként saját személyében kívánta megjeleníteni. Valóban Rácz Pali maradt az utolsó nagy operettszerző, melyet Girardi alakított. Kálmán tehát – anélkül, hogy ezzel az ő magyar kulturális hatását a legcsekélyebb mértékben is kétségbe vonnánk – véglegesen bécsi operett-komponistává avanszált, és az a melankolikus fátyol, ami az egykori cigányprimás Stradivarijától való búcsúját körülöngte, Kálmán összes további Bécsből induló világsikerében érezhető maradt, sőt azok védjegyévé vált: *A csárdáskirálynő* (1915), *A hollandi menyecske* (1920), *A bajadér* (1921), *Marica grófnő* (1924), *A cirkuszhercegnő* (1926), *A csikágói hercegnő* (1928), *A montmartre-i ibolya* (1930) és végül az *Ördöglovag* (1932).⁵⁰

A nagyközönség minden bizonnyal Kálmán Imre legnépszerűbb darabjának, ha nem a magyar operettirodalom legismertebb művének *A csárdáskirálynőt* tartja. Hanak Péter történészszemmel élesen látja azt a kultúrtörténeti ellentmondásosságot, amit *A csárdáskirálynő* bemutatójának hatása egy világrengés közepette okozott: „*A Csárdáskirálynőt* először Bécsben mutatták be, 1915 novemberében, egy évvel később Budapesten. Ekkor az olaszországi Isonzó fronton a fél milliót meghaladta a halottak és csaknem az egymilliót a sebesültek száma. Nem felháborító, hanem nagyon is érthető, hogy a fordulatot, dallam- és ötletgazdag, derűvel teli operett óriási sikert aratott a háborútól, gyásztól, napi mizériától sújtott közönségben, amely olykor nevetni és felejteni akart. Ezért írhatta az egyik bécsi kritikus: »Az egész világ két dologtól visszhangos: az ágyúdörgéstől és a *Csárdáskirálynő* sikerétől.« »A melódiák, amelyek szívünkben tovább zenélnek, úgy fonják körül lelkünket, mint a csodavirágok illata« – írta a *Színházi Élet* tudósítója. »Kálmán Imre (...) bűvész (...). A zenéje minden bánatot messzire űz, és nagyszerű szerelemről regél (...). Úgy hiszünk neki, mint kis gyermek tündérmesét mondó édes anyjának« – »Csupa vérforraló magyar ritmus, magyar nóta, csillogó hangszerelés. – így a Buda-

⁴⁹ Csáky Móric, i. m. 112. 115.

⁵⁰ Dr. Harald Haslmayer, *Nézz le a Lánchidra, s a vén Dunára... – Kálmán Imre a bécsi operett kontextusában* (ford.: Balog Éva), kézirat.

pesti Hírlap – Legnagyobb érdeme, hogy a magyar népdal bűvös hangulataival, lüktető szilajságával frissíti fel az operettet, amelynek vérkeringése már elemlyedt (...) az édeskés bécsi szentimentalizmustól. « Nem ennyire elragadtatott a *Pesti Hírlap* kritikusa. Kálmán feláldozta művészetét »olcsó hatások érdekében (...) az egyedül boldogító népszerűséget tekintve főcélnak. Amióta Bécsbe költözött, átvedlett Emmerich Kalmanná. « Ebben a művében is van sok epedező bécsi keringő, »ezeket az Emmerich írta, de van benne sok értékes, hangulatos magyar muzsika is, ezek a Kálmán művei.«⁵¹

Molnár Gál Péter *A csárdáskirálynőt* a következőképpen minősíti: „Legfőbb exportoperettünk behozatali árucikk. A bécsi termék címében kevélyen hirdeti magyarságát. Kálmán – Bartók akadémiai osztálytársa – nem a népdalt helyezte zenei világa középebe, hanem a cigányzenét. A magyaros cífrázatú műdalt. Kálmán zenéjének magyarsága Brahmsból bontakozik ki. Johann Strauss 100 évvel korábban a keringőből szervezett új színházi zenei formát. S miként a Straussok a szórakozóhelyek dallamait finomították szimfonikus és színházi zenévé, Kálmán úgy tette a kávéházi cigányzene magyarságát színházi-szalonképessé.”⁵²

A fentebb idézetekből összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a műfaj két zsenijének pályakezdését az Osztrák–Magyar Monarchia világa nemcsak meghatározta, de úgy inspirálta, hogy munkásságuk egymásra való hatása sajátos műfaji jelenséget, az úgynevezett bécsi–magyar operettet hozta létre, amelynek okán vált nevük világhíressé.

A víg özvegy – A Budapesti Operettszínház előadásainak elemzése

Ebben a fejezetben azt vizsgálom, hogy mindazon megállapítások és műfaji jellemzők, amelyek dolgozatomban eddig ismertettem, hogyan képeződnek le a színházcsinálás, a színhádra állítás folyamatában az Operettszínház közelmúltbeli *A víg özvegy* előadásaiban. Elemzésem alapja a mise-en-scène vizsgálata és módszertani útmutatóul felhasználom Patrice Pavis *Előadáselemzés* című könyvét és H. T. Lehmann *Az előadás elemzésének*

problémái című tanulmányát. Pavis így vélekedik elméletéről: „a mise-en-scène-t (...) egy strukturált és szervezett rendszeregyüttest – (...) nem reprezentációba oltott szöveggként fogjuk fel, hanem olyan színházi produkcióként, amelyben egy rendezőnek minden hatalma és minden felhatalmazása megvan arra, hogy az előadás egészének formát és értelmet adjon.”⁵³

Lehmann így értelmezi a mise-en-scène pavisi teóriáját: „Pavis a különböző jelölő rendszerek közötti kapcsolat létrejöttének folyamataként definiálja (...) és – amennyiben ezt a publikum (általános értelemben) konkretizálja – az előadáselemzés tulajdonképpeni elméleti tárgyaként határozza meg.”⁵⁴

Az Operettszínház gazdag repertoárjából azért esett a választásom *A víg özvegyre*, mert színház történeti érdekesség, hogy egy igazgatói periódusban ugyanazon műnek kétféle rendezése kerül színházra. Ennek oka, hogy Szinetár Miklós 1995-ben bemutatott előadását tíz sikeres év után a színház állandó koprodukciós partnere, a Szentpéteryári Zenes Komédia Színház vette át teljes egészében, de a budapesti művészeti vezetés, a hazai és a külföldi közönségigény miatt, ragaszkodott ahhoz, hogy a művet továbbra is a színház műsorán tartsa. Egy új rendezés művészileg új kihívást jelent, és feltehetően jót tesz az operett megújítására való törekvéseknek.

Az összehasonlításom alapjául szolgáló szövegek könyvek a Budapesti Operettszínház archívumának sügőpéldányai, amelyek a dalszövegeket is tartalmazzák. Az elemzéshez felhasználtam az előadásokról készült egykamerás archív felvételeket, amelyek a színház hang- és képarchívumának tulajdonát képezik, ezek adatait az irodalomjegyzékben külön közlöm.

Mindkét rendezést többször láttam „élőben” is, jelen voltam a premiereken és a felújításokon, tehát teljesítettem Pavis egyik alapvető feltételét: „Szigorúan véve csak akkor beszélhetünk elemzésről, ha az elemző személyesen, »élőben«, valós időben és helyen – felvételek vagy szemtanúk átalakító szűrője nélkül – vett részt a reprezentáción.”⁵⁵

A víg özvegy Szinetár Miklós által rendezett 1995-ös bemutatójának szöveggönyvét Kállai István dolgozta át, a dalszövegeket Baranyi Ferenc magyarította. Diszlettervező Fehér Miklós, jelmez-

⁵¹ Hanák Péter, A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye, *Budapesti negyed*, 1997 nyár-ős. 27–29.

⁵² Molnár Gál Péter, *A csárdáskirályné* (1916), in Molnár Gál Péter, i. m. 85.

⁵³ Patrice Pavis, *Előadáselemzés* (ford.: Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi, 2003. 12.

⁵⁴ Hans-Thies Lehmann, *Az előadás elemzésének problémái* (ford.: Kiss Gabriella), *Theatron*, 1999 tél–2000 tavasz. 57.

⁵⁵ Patrice Pavis, *Előadáselemzés* (ford.: Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi, 2003. 12.

tervező Kemenes Fanni, koreográfus Pethő László, zenei vezető, karmester Maklár László volt. A 2001-es felújításon a szereposztás az ősbemutatóhoz képest sok helyen változott. Az akkori Danilo Harsányi Frigyes nyugdíjba vonult, a Zétát játszó Koós János és a Nyegust játszó Antal Imre is abbahagyták a vendégszereplést, a Valencienne-t és Cascadát alakító Teremi Trixi és Bozsó József megváltak a színházról.⁵⁶

Ezt a produkciót dolgozatomban a továbbiakban A-val jelölöm.

Béres Attila által rendezett 2007-es előadás szövegkönyvét Ari-Nagy Barbara dolgozta át, aki a sajátjain kívül Baranyi Ferenc és Eörsi István dalszöveg fordításait is felhasználta. Díszlettervező Túri Erzsébet, jelmeztervező Füzér Anni, koreográfus Bodor Johanna, zenei vezető, karmester Maklári László, karmester Silló István volt.⁵⁷

Ezt a produkciót dolgozatomban a továbbiakban B-vel jelölöm.

Lehmann tanulmányában az elemzés módszere a struktúrában való gondolkodást javasolja. „Az előadaselemzésnek azonban összességében kell figyelembe vennie a megrendezett dolog keretét alkotó esemény valamennyi struktúráját: (...) a dramatikus vagy nyelvi szöveg, a rendezés szöveg és a performansz szöveg szintjei összekapcsolódásának és kölcsönös viszonyának hármasságát.”⁵⁸

A színészi alakítás elemzésének fontosságáról pedig megállapítja, hogy: „Az előadaselemzésnek a színésszel kell kezdődnie, hiszen ő áll a mise-enscène központjában, s arra törekszik, hogy magához emelje a reprezentáció többi részét is. (...) a színházban a színészek érzelmei sem nem valósak, sem nem átéltek: mindenekelőtt láthatók, olvashatók, s igazodnak az érzelmek megjelenítésének hagyományaihoz. Ezek a hagyományok hol a pillanat pszichológiai valószínűség-elméletéhez tartoznak, hol a játéktudományhoz, amely meghatározza az érzelmeket és reprezentációjukat.”⁵⁹

Mindenekelőtt összefoglalom a darab cselekményét a jelenetsorrend és a zenei tükör, a dalsorrend megjelölésével.

Pontevedro államkasszája üres, mégis a parányi ország párizsi nagykövetségén a „fenséges Herceg fenséges születésnapján” fogadást ad Zéta Mirkó nagykövet. A vendégek, pénzemberek, diplomata, világi és félvilági hölgyek, meg persze arisztokraták, együtt ünneplik az évfordulót.

Előjáték / Együtes: *Nos, hölgyeim, s jó urak... / Mint szép hazánknak megbízottját...* (Sebastian Cascade, Zéta Mirkó, kórus)

Az estélyen sorra megismerjük szereplőinket. Cascade, spanyol külügyi helyettes államtitkár, Bogdanovics konzul feleségének csapja a szelet, St. Brioche, belügyi helyettes államtitkár, a szép Olga szeretője. Rosillon, a francia miniszterelnök kabinetfőnöke, a javakorabeli nagykövet fiatal feleségével, Valencienne-nel, folytat szerelmi viszonyt.

Duett: *Nos, jöjjön hát, egy lélek sincs... / A pajzsom a tiszta érely...* (Valencienne, Rosillon)

Zéta Mirkó nagykövet körmonfont tervet eszel ki. Meghívja az estélyre a fiatal és körülrajongott szegény varrólányból dúsgazdag özvegygé vált Glavari Hannát, akinek vagyona mintegy húszmillió aranyfrank.

Nyegussal, a minden lében kanál követségi ír-nokkal megbeszéli, hogy össze kell hozni az éjszaka császárával, a Maxim állandó vendégével, Danilovics Daniló követségi titkárral a milliomos özvegyet. Hozományával megmenthető Pontevedro, ez a kis közép-kelet-európai ország.

Hamarosan megérkezik a várva várt vendég és a csinos özvegynek jó néhány lelkes kérője akad.

Glavari Hanna belépője: *Uraim! Elég!... / Párizsban én csak jövevény, és özvegy is vagyok...* (Glavari Hanna, Sebastian Cascade, Raoul Saint Brioche, férfi kórus)

⁵⁶ Főszereplők: Glavari Hanna – Kalocsai Zsuzsa/Sáfár Mónika/Dénes Judit, Danilovics Daniló – Virágh József/Nyári Zoltán/Csengery Attila, Zéta Mirkó – Peczkay Endre, Valencienne – Dénes Judit/Csereklyei Andrea, Camille de Rosillon – Vadász Zsolt, Nyegus – Szirtes Gábor, Raoul de Saint-Brioche – Peller Károly/Weil Róbert, Sebastian Cascade – Flier Lajos, Olga – Oszvald Marika/Szendi Szilvi, Kromov – Benkóczy Zoltán

⁵⁷ Főszereplők: Glavari Hanna – Kalocsai Zsuzsa/Sáfár Mónika/Fischl Mónika, Danilovics Daniló – Dániel Gábor/Vadász Dániel, Zéta Mirkó – Haumann Péter/Mikó István, Valencienne – Lukács Anita/Bucsi Annamária, Camille de Rosillon – Vadász Zsolt/Cselóczki Tamás, Nyegus – Szabó P. Szilveszter/Mészáros Árpád Zsolt, Raoul de Saint-Brioche – Peller Károly/Szabó Dávid, Sebastian Cascade – Kerényi Miklós Máté/Sánta László, Olga – Kékkovács Mara/Bódi Barbara, Kromov – Jantyk Csaba/Dézi Szabó Gábor

⁵⁸ Hans-Thies Lehmann, i. m. 57.

⁵⁹ Uo.

Hanna az ünnepélyes fogadtatás viszonzásául meghívja a társaságot másnapra magához. Közben Zéta és Nyegus Daniló keresésébe fognak, folytatódik a titkos párocskák flörtje, némi asszonyi féltékenységgel. Ezt zavarja meg váratlanul Daniló érkezése.

Daniló belépője: *Oh, szerelmetes, szép hazám... / Az Orfeum tanyám...* (Danilovics Daniló)

A találkozás jelenetéből kiderül, hogy Hanna és Danilo valamikor szerették egymást. Ám a gróf nem vehette el az akkor még egyszerű leányt, mivel ebben az esetben kékvérű családja kitagadta volna.

Valencienne és Rosillon szerelmi viszonya tovább mélyül. Ennek „kézzel fogható” bizonyítéka az asszony elvesztett és rá nézve kompromittáló legyezője.

(Az eredeti változatban itt Valencienne és Rosillon újabb szerelmes duettje, Kállai István átírásában Olga és St. Brioche táncos komikus–szubrett pár duettje: *Még egy percig sem állt a / Lába ilyen örült táncot járt...*, a Béres–Ari-Nagy változatban itt a „titkos párok” táncos komikus–szubrett négyese következik):

Kvartett: *Miért is lettem szeretőd, megbűvölt a csáb-erőd... / Elmennék én hozzád, babám, ha este várnál rám...* (Sylviane, Olga, Sebastian Cascade, Raoul Saint Brioche)

A fentebb idézett dalok beiktatásával mindkét változat csak nyert, mert az eredeti darabban nincs táncos komikus–szubrett pár. Kállai István írói leleménye, amihez az ihletet Oszvald Marika adta, hogy Kromovné Olga szerepét felnagyította, többek között azzal, hogy ráruházta Valencienne táncosnő múltját, és adott egy-egy jelenetet St. Brioche-sal és Nyegussal. Ezt a jól bevált dramaturgiai fogást vitte tovább Ari-Nagy Barbara a komikus párok megkettőzésével.

Tovább bonyolítja a helyzetet, amikor az „Imádom!” feliratú legyezőt a féltékeny Kromov megtalálja, de azt saját feleségének tulajdonítja, és bizonyítékul Zétának odaadja.

Danilo a nagykövet előtt világossá teszi, hogy még hazafias kötelességből sem hajlandó csatába indulni az özvegy kezéért. Csupán annyit vállal, hogy elszánt módon minden párizsi léhűtőt elűdöz Hanna mellől, hogy végül is pontevedrói férjet válasszon magának.

Hannát továbbra is körülrajongja a férfisereg, üldözésük a *Hölgyválasz* jelenetben tetőzik, amely az első felvonás fináléja.

Finálé I.: *Hölgyválasz! A szép dáma most választ... / Hát agítálok! Hát propagálok!...* (Glavari Hanna,

Danilovics Daniló, Sebastian Cascade, Raoul Saint Brioche, Valencienne, Camille de Rosillon, kórus)

Daniló, vállalását komolyan gondolva és eltitkolva valódi érzelmeit, harcol a többiek ellen Hannáért.

A második felvonásban már Hanna fogadásán vagyunk, aki hamisítatlan hazai, pontevedrói hangulatot varázsol a vendégeknek.

Előjáték / Matróztánc (tánckar és kórus). Az eredeti változatban itt délszláv népi tánc szerepel.

Vilja-dal: *Ha győzi még a táncoság, elmondanék egy balladát... / Vilja, ó, Vilja, te szép és csodás...* (Glavari Hanna, kórus)

Zéta nem adja fel házassági tervét és Nyegus segítségével még mindig kutat a legyező tulajdonosa után, mialatt Hanna és Daniló tovább vívódnak.

Itt az eredeti változatban és Kállai István átdolgozásában is Hanna és Daniló duettje, a *Bamba, bamba gyászvitéz...*, valamint Kállai István változatában Olga és Nyegus szubrett–táncos komikus duettje következik: *Így él egy táncosnő, mindent csak sejtet, nem mutat ő... A Béres–Ari-Nagy változatban viszont újra a táncos komikus–szubrett négyes jön:*

Kvartett: *Ó miért? Ez mégis bosszantó!... / Az élet sója egy könnyű kis viszony...* (Sylviane, Olga, Sebastian Cascade, Raoul Saint Brioche)

Daniló a végére akar járni a legyező-ügynek, ezért faggatni kezdi az asszonyokat. Kiderül, mind-egyik szívesen fogadná partneréül őt. Az asszonyokról nem csak Danilónak, hanem a többi férfinak is megvan a véleménye.

Marsch-septett: *Hogy a nőkkel hogy kell bánni... / Bár az asszonyhoz senki se ért...* (Danilovics Daniló, Zéta Mirkó, Sebastian Cascade, Raoul Saint Brioche, Kromov, Bogdanovics, Prisics, majd Nyegus)

Daniló egyre féltékenyebben és türelmetlenebbül közeledik Hannához.

Melodráma és keringő (Glavari Hanna, Danilovics Daniló)

Rosillon heves udvarlással végre ráveszi Valencienne-t egy légyottra a kerti pavilonban.

Pavilon-duett: *Most bölcs legyen... / Ó, ez egy kicsi pavilon...* (Valencienne, Camille de Rosillon)

A helyzet szinte rajtakapássá válik azzal, hogy a nagykövet, a már illuminált társasággal, éppen a pavilon felé tartva kíváncsiságból meglesi a bent lévőket, akik egyikében mintha a feleségére ismerne.

Hanna, átlátva a szituációt, segítségére kel a csapdába került asszonynak. A hátsó ajtón beoson a pavilonba, egy pillanatra leoltja a lámpát, ezalatt

Valencienne kioson. Így Rosillon karjában Hannát találja a társaság. Neki szabad szerelmi kapcsolatot folytatnia, hiszen özvegy.

A bonyodalom a második felvonás fináléjában tetőzik, hiszen Valencienne-nek és Rosillonnak még inkább titkolniuk kell vonzalmukat. Hannának sem szabad elárulnia igazi érzelmeit, meg kell játszania magát. Daniló, aki féltékeny Rosillonra, egyre indulatosabb és elkeseredettebb lesz. Kapcsolatuk a nevek harcává fokozódva megkérdőjelezi jövőjüket, a házasság intézményének értelmét. Hanna: *Legyen a házasság nyitott, mert Párizsban így szokás...*

Finálé II.: *Mit kívánnak, megtudhatom?... / Bármily rossz ez, trallala...* (Glavari Hanna, Danilovics Daniló, Valencienne, Camille de Rosillon, Zéta Mirkó, Nyegus, kórus)

A Kállai-változat harmadik felvonásában Hanna, hogy kedvében járjon Danilónak, a helyszínre varázsolja Párizs világhírű mulatóját, a Maximot az orfeum-lányokkal együtt. A B változatban itt új szereplőt ismerünk meg (az eredeti darabban nincs!), Hanna anyját, Bácskai Hedviget, aki mindent elkövet azért, hogy összehozza a lányát Daniló gróffal, miközben fény derül szerelmi múltjára Zéta Mirkóval.

Az eredeti változatban ez egy valódi mulató helyszínén, a Trocadero-ban történik, a Béres–Ari-Nagy átírásban pedig a sétahajó műsorszámá lesz a kánkán, de előbb az új szereplővel, Hedviggel Zéta Mirkó nosztalgikus duettjét halljuk:

Duett: *Hejha, kislány, nézd meg jól... / Bamba, bamba gyászvitéz...* (Zéta Mirkó, Bácskai Hedvig)

Grisette-dal: *Íme, itt a kis grizettek... / Rittantouri, tantirette...* (Valencienne, Glavari Hanna, Sylviane, grisettek, kórus, majd Bácskai Hedvig)

A fergetes kánkán közepette jókedvűen lelepleződik nemcsak Valencienne, de Hanna mamájának táncosnői múltja, mert mindketten profi módon táncolnak a grisette-ekkel. A Kállai-változatban Olgáról derül ki mindez.

A kánkán jótékonyan hat szereplőinkre, a félreértések tisztázódnak. A legyező visszakerül Valencienne-hez, anélkül hogy kompromittálódott volna, Zéta jótékonyan megbocsátja felesége múltját, akárcsak Daniló Hannának, akik végre bevallhatják valódi érzelmeiket egymásnak.

Duett: *Hallgat ajkam, hív e dallam, jöjj, szeress... / Minden érintésed szívem járja át...* (Glavari Hanna, Danilovics Daniló)

Daniló fellelegzik, hogy nem kell érdekházasságot kötnie, amikor Hanna bevallja, hogy a végren-

delet úgy szól, ha férjhez megy, a milliókat elveszti. Így a férfi végre megszegheti fogadalmát és kimondhatja, hogy szereti Hannát.

Zéta is elégedett lesz, mert az özvegy azt is megvallja, hogy a milliók az esküvő után az ő jövődöbeli férjét illetik. Meg Pontevedrót. Mindenki boldog és az operettekben szokásos happy end következik.

Finálé III.: *Bár az asszonyhoz senki sem ért...* (Glavari Hanna, Zéta Mirkó, Danilovics Daniló, mindenki, kórus)

Csáky Móric a cselekmény szerelmi kapcsolatairól tökéletes dramaturgiai elemzést tár elénk: „A víg özvegy sikere korántsem csak arra vezethető vissza, hogy általa a zenés szórakoztató színház, az elmúlt évek lanyha operettjei után, ismét új lendületet, eredeti zenei megfogalmazást kapott. A több mint négyszázas szériát csak úgy érthette el, hogy a publikum, a befogadók azonosultak az »új operett« tartalmával, színházi »üzenetével« is. Mit is jelentett ez? Victor Léon librettója valóban a modern korra jellemző tudati tartalmakat dolgoz fel. A két páros, Hanna–Daniló és Valencienne–Kamill (Rosillon) a »modern« és az »elmaradott«, a kötetlen–nyitott, illetve a polgári–beszűkülő gondolkodás ellentétét képviselik. A darab egyik alapgondolata a modern kötetlenség, az antinormativitás magasztalása. Kifejezésre jut ez például az antikapitalista nézetekben, amelyeknek a modern pár, Hanna–Daniló kötelezi el magát. Glavari Hannát, a vonzó özvegyet, gazdagságáért és »millióiért« zsongják körül a kérők, amit ő személyisége értékeléseként éppoly határozottan elutasít, mint Daniló, aki különbséget tud tenni Hanna közt, akit szeret, és Hanna pénze között, amelyet undorral elutasít, mert a nő személyével azonosítja. (...) A polgári gondolkodáshoz jól illik a pontevedrói követ, Zeta államkapitalista okoskodása, aki a milliókat országának akarja megkaparintani, ennél fogva legfőbb érdeke az özvegy pontevedrói állampolgárral való eljegyzése. Megnyilatkozik a modern antinormativitás a polgári intézményeknek, így a házasságnak az elutasításában is: Danilo a házasságban »rég túlhaladott álláspont«-ot lát, és Hanna igazat ad neki. (...) A modern párral – Hanna–Daniló – ellentétben áll a polgári szerelmespár: Valencienne–Kamill (Rosillon). Valencienne Zeta bárónak, a pontevedrói követnek a felesége, és a polgári erkölcsökódex frázisait hangoztatva tudatja Kamillal (Rosillonnal), hogy – titkos kapcsolatuk ellenére – alapjában véve »tisztességes asszony« marad, s ezt – nem minden ironia nélkül – arra a legyezőre írja fel, amelyen az

imént Kamillhoz (Rosillonhoz) címezte szerelmi vallomását. Sőt: a titkos kapcsolatot tovább akarja folytatni, s hogy kevésbé legyen feltűnő, össze akarja házasítani Kamillt (Rosillont) Glavari Hannával.”⁶⁰

A rendezésekről

A két előadás közti különbség már az első képben feltűnik. A díszlet, a scenika világa gyökeresen eltér egymástól. A Szinetár-féle rendezésben Fehér Miklósnak sikerült egy stilizált, ám nagyon attraktív díszletvilágot létrehoznia. Az első rész háttérfüggőnye egy stilizált címer, amely mintha a Monarchia, de akár Montenegró címerére is emlékeztethet. A második rész háttérfüggőnyén pedig összehajló szerelmes pávák vannak szecessziós stílusban megfestve. A díszlet négy darab kétoldalas, forgatható térelválasztó elem, ehhez jön a második részben egy hozzáálló pavilon, tetején órával. (Az óra, mint később kiderül, Nyegus magánszámához kell, aki sűrű poharazás közben épp az óratorony alatt állva megfogadja, hogy aznap este nyolc órától nem iszik. Jól bevált színpadi gag, hogy amint kimondja fogadalmát, a mánus azonnal a nyolcasra ugrik.) Ennek a díszletnek volt egy óriási előnye: gyorsan lehetett összeszerelni, szétszedni, és könnyen lehetett utaztatni, amely fontos tényező a színház nemzetközi szerepléseinek megszervezésekor.

A Béres Attila-féle rendezésben Daróczi Sándor díszletéről nem mondható el ugyanez, utaztatásra alkalmatlan méreteinél és szerelési bonyolultságánál fogva. A hetvenes, nyolcvanas évek szocreál, pártbüro milióját a falakat beborító barnás színnel, a pártszékházak belső berendezésére emlékeztető, polírozott, ám lepukkant bútorokkal jeleníti meg. Az egész ferdén, megdöntve áll, egy letűnő világ jelképeként. A második rész díszlete pedig egy a történet szerint a Szajrán úszó sétahajó fedélzete, amely monumentalitása miatt inkább egy óceánjáróra emlékeztet.

Összehasonlításukból kitűnik, hogy a karakteresen katonás, verbunkos ritmusú nyitány elhangzása után mindkét rendezésben a pontevedrói követség párizsi palotájában vagyunk, ahol Zéta Mirkó nagykövetet köszöntik. A B változat köszöntőjében már tetten érhető az aktualizáló dramaturgiai tö-

rekvés, hiszen ahol az A változatban a követségi fogadáson szokásos protokolláris duruzsolás folyik a színpadon és a nagykövet (Zéta Mirkó) az őt köszöntőknek bejelenti, hogy „ám nem csak multság vár ránk, / Ma évfordulót ül a herceg, / Köszöntse őt egész hazánk”,⁶¹ főszereplőinket pedig máris a flörtöléses helyzetekben találjuk, ott Ari-Nagy a következőt írja: „Ám nem csak multság vár ránk, / Ma megváltozhat sorsunk végre, / Döntést remél egész hazánk.”⁶² Tehát mindjárt az első megszólalásban politikusabb és lényegre törőbb a szöveg a B változatban. Ezt, a helyenként didaktikussá váló, a mának szóló aktuálpolitikai vonalat viszi végig következetesen a dramaturg Zéta Mirkó alakjában, aki a következő jelenetben egy semmitmondó politikusi hadovát ad elő. „Köszöntöm Párizs és a világ politikai elitjét szerény követségi fogadásunkon. Tisztán érzem, hogy mostani társadalmi, gazdasági, politikai reformtörekvéseink idején a művelt nyugat szíve Pontevedróért dobog. Hiszen Európa nem létezhet Pontevedro nélkül és Pontevedro sem létezhet Európa nélkül. Most, hogy a gazdasági válság chimérajá már-már felfalta a déli és keleti kisállamokat, hova máshova is fordulhatnánk segítségért, mint nyugati nagyobb testvéreinkhez, kiknek szigorú bölcsessége pénzügyi beszámolókat követően a holnap kezdődő monetáris válságkezelő konferencián minden bizonnal meghozza a számunkra megnyugtató döntéseket. Mi az államiságunk ezeréves ünnepségei kapcsán számos alkalommal rámutattunk arra, hogy...”⁶³

Az A változattól eltérően a B változatban Zéta monológjait és az egyéb dialógusokat is sűrűn félbeszakítja a telefonközpontos telexkezelő Praszkovja, aki hol telefonhívásra, hol táviratra hivatkozva bekiabálva jelzi Hanna érkezését. Ezt itt szimbolikus jelentésként értelmezhetjük, vagyis a hatalmi hierarchia fentről bármikor beleszólhat a történetünk alakulásába. Elidegenítő eszköz a média ilyen fokú tolakodásának ábrázolása, azaz a TV-stábok és a fotósok szándékosan „idegesítőre vett” jelenléte a fogadáson.

Mindezeket a különbségeket már a darab elején lemérhetjük, mert meghatározó lesz az aktualizálásból eredő hangsúlyi különbség, eltolódás, amely a B változatot végig kíséri az A változattal szemben.

⁶⁰ Csáky Móric, i. m. 133–135.

⁶¹ Kállai István szöveggönyve, Budapesti Operettszínház, kézirat, 3.

⁶² Ari-Nagy Barbara szöveggönyve, Budapesti Operettszínház, kézirat, 3.

⁶³ Ari-Nagy Barbara szöveggönyve, i. m. 3–4.

Nagyon erős, helyenként erőltetettnek tűnő utalások vannak ebben a szövegben a gazdasági válságra és a nagyhatalmak befolyására, ahol demagóg, üres szóhasználat fejezi ki az olyan fogalmak elértekenedését, mint a haza, illetve a haza szeretete. Erre a manipulált, átpolitizált szemléletre jellemzőek a dialógusokban a fentebb említett kiszólások és a *B* változat díszletében a belogatott nemzeti lobogó mint politikai relikvia.

Míg a nagykövet felesége, Valencienne, és Rosillon közötti szerelmi kapcsolat alakulása az *A* változatban inkább a szokásos vígjátéki helyzetkomikumra épül, a *B* változatban Zéta, a demoralizálódott politikus, amikor légyotton találja feleségét, tulajdonképpen saját maga hessegeti el maga elől gyanúját. „Született diplomata ez a nő! (...) most is milyen önzetlenül cseveg Rosillon kabinetfőnök úrral. A hazáért dolgozik. Hagyjuk is őket tárgyalni.”⁶⁴

Ennek a műnek kulcsfigurája a rezonőr Nyegus. Szerepe elsődlegesen a darab komikus oldalát erősíti. Az *A* változatban Szirtes Gábor a klasszikus, poénokat előkészítő és kidolgozó operettes figurát hozza. Alakítása kicsit Latabár Kálmán nevezetes Frosch börtönőrére emlékeztet a *Denevérből*. Ő inkább elvicceli a helyzeteket, mintsem alakítaná azokat. A *B* változatban a rendező értelmezése szerint Nyegus „motorizálja” a cselekmény alakulását, így a szerepet alakító színész az előadás játékrimusát alapvetően befolyásolja. Ahogy azt többször kihangsúlyozza, igazi „csapatjátékosnak” tartja magát. Ő az, aki minden szálát a kezében tart, illetve aki mindenki szándékát és az események végkifejletét is sejteti. Szabó P. Szilveszter nem a megszokott operettes „maché”-val dolgozik. Alkatából is eredő szarkasztikus, sajátos figurát alakít, aki kinézetében mintha Beckett *Godot*-jából jött volna elő, közben meg Labiche-t vagy Feydeau-t játszik. Jó párost képez kockás zakós, hórihorgas figurája a csíkos öltönybe bújtatott, Zétát játszó Haumann Péter köpcös alakjával.

Figyelemre méltó, hogy az *A* változatban miként kerül megfontolásra Glavari Hanna vagyoni helyzete. *Praskovia*: „... a koldusszegény varrólánya férjhez ment egy vén udvari bankárhoz, aki nyolc nappal az esküvő után elpaktolt.”⁶⁵ A *B* változatban viszont Glavari Hanna már gyors- és gépirónóként szűri össze a leveit egy gazdag, idős férfival, meggazdagodása érdekében. A *B* változatban a rendező

nem enged teret a romantikának, mert Valencienne és Rosillon titkos találkáját kilesi St. Brioche francia belügyi helyettes államtitkár, aki a találka után „per hecc” megszarolja Valencienne-t. Közli az asszonnyal, hogy országa titkosszolgálatának tudomása van táncosnői múltjáról, amikor is a Maxim mulatóban ő volt a fő műsorszám. (Ez az operettekben szokásos írói megoldás: a kedvelt és jól situált asszony titkos múltja visszaköszön például *A csárdáskirálynőben*, Anhilte [Cecília] szerepénél is.) Ugyancsak szokásos „fogás” az operett dramaturgiában, hogy a főszereplő primadonna meghívja egy mulatóba, vagy estélyre a jelen lévő társaságot. Csak a helyszín változó: *A víg özevegben* a Maximba, de például a *Marica grófnőben* a Tabarin bárba.

A francia belügyi és a spanyol külügyi helyettes államtitkárok szerepéből a *B* változatban karakteresebb figurákat faragtak. Nem csak azért, mert a két új dal beiktatásával több és nagyobb színpadi lehetőséget kapnak, hanem mert egész gesztus- és mozgásrendszerük modernebb és keményebb világot hordoz, mint az *A* változatban egymással operettesen kakaskodó és Hannáért csetlő-botló alakjaik.

Írói és rendezői erénye mindkét változatnak, hogy egyformán jól kibontakozik a két cselekményszál, Hanna és Daniló szerelmi története és a Valencienne-t kompromittáló legyező visszaszerzése körüli bonyodalom, de a *B* változatban Zéta nagykövet, pozíciójának elvesztésétől remegve, nagyobb elánnal és koncepciózusabban veti bele magát Hanna és Daniló összeházasítási „projektjébe”, hogy az özeveg Svájcan őrzött, aranyba fektetett vagyona végül is a pontevedroi Nemzeti Bankba kerüljön.

A színpadra adaptálás tekintetében feltétlenül figyelemre méltó különbség, hogy a *B* változatban az átdolgozó az eredetihez képest több jelenetet átvezetett egymásba, ezáltal egy feszesebb és áttekinthetőbb cselekményfolyamot hozott létre. Ahogyan az *A* változatnak hagyományosabb az írói és rendezői jelenetézése: az egyik jelenet a másikra világítási jellel és térváltással következik.

A *B* változat újfajta szemléletű mise-en-scène-jeként értékelhető, hogy a rendező nem választja el élesen a zenei számokat és a prózai jeleneteket egymástól, a belépők és a táncos-komikus / szubrett jelenetek váltakozásai sem válnak szét, hanem a rendezés és a dramaturgiai elképzelések összhangjaként egybe forrasztja a zenét, a prózát és a tán-

⁶⁴ Ari-Nagy Barbara szöveggönyve, i. m. 5.

⁶⁵ Kállai István szöveggönyve, i. m. 5.

cot, és a cselekményt csak azoknál a lényeges fordulatoknál állítja meg, ahol azt a zenei sorrend és zenei hosszak megkövetelik.

Ebben a rendezésben egy nagyária közben sem áll meg a cselekmény csak azért, hogy az énekes színész előadhassa, elénekelhesse azt. Itt például a *Vilja-dal* eléneklése közben Daniló részegen, zörögve-csörömpölve átbortokál a színpadon, miközben pezsgőt tölt magának. Ezt a koncepciót erősíti, hogy Hanna belépője alatt az olykor némafilmekben látható mozgásvilág utánzásával, a vaudeville-t felidéző stílusban „nyüzsög” a színpad, ilyen például a primadonna kutyájának sétáltatásáért folyó versengés, vagy, hogy ki adjon először tüzet Hannának, hogy utána mindezt a rendező egy hatásos táblóvá formázza a jelenet vége-táncában.

Ugyanezt tapasztaljuk Daniló belépőjének megrendezésénél is, aki félrészegen, a szándékosan kényelmetlenül meredekre tervezett lépcső korlátján majdnem átzuhánva gurul le a színpad közepére, s adja elő a nevezetes, a darab filozófiáját legjobban kifejező, sláger áriáját: „Az Orfeum tanyám, / Ott békén hagy hazám, / Tegeznek ott a hölgyek / És csókkal üdvözölnek. / Loló, Dodó, Zsuzsu, / Clocló, Margó, Froufrou / A hazaszeretnél / Szerelmük többet ér. / Pezsgőben úszom én, / A kánkánt járom én. / Nyakában ott az úrnak / Hej, csókokkal borulnak. / Loló, Dodó...stb. (...) A hazaszeretnél szerelmük többet ér.”⁶⁶

Béres Attila rendezésében Danilóban egy olyan epikureusi életvezetésű férfit ismerünk meg, akiben Hanna iránti érzelmei, szerelme harcol férfiúi büszkeségével, hiúságával.

Amíg az *A* változat szellemesen és viccesen az operett megszokott konvencióival működik, amelyben belépőjekor Daniló egy színházi automobilon érkezik, a sofőr dudál, ő pedig kapatosan, ám, ahogy ez lenni szokott, elegánsan, fehér sállal, cilinderben, a közönségnek „előadja” magát, addig a *B* változatban Daniló merészebb és indulatosabb bonviván, külsőleg rendezetlenebb, fésületlenebb a megszokottnál. Mer kiabálni, rekedtesen énekelni, cigánykereket hányni, és a Szajnából kimentve vízesen, csatakosan megjelenni. Ugyanilyen különbséget lehet felfedezni Daniló és Hanna első találkozásának nagyjelenetében is. Míg az *A* változatban a színészek a szerelmi kapcsolatot profi mó-

don, de klisékből építkezve játsszák el, a *B* változatban egy hús-vér férfi és nő közötti, folyamatosan vívódó és fejlődő viszony stációit éreztetik. Mintha egy-egy pillanatra, az Ady-vers, a *Héja-nász az avaron* rémlene fel érzelmi párbajuk leképezéseként. A két ember párharcában, dialógusaiban Béres mer szüneteket is beállítani. Kivárnak, kitarantanak két mondat között. Érdekes és tanulságos összehasonlítani a mindkét változatban Glavari Hannát alakító Kalocsai Zsuzsa játékát, aki Béres Attila rendezői színházában egy mélyebb, összetettebb asszonyi figurát hoz. Nincs annyi külsőség a szerep megformálásában, például nem beszél olyan szokásos, operettes, primadonnai felhanggal, mint az *A* változatban.

A *B* változat zenei érdekessége, hogy a színpadra állítók további két másik Lehár-operettből származó dallal gazdagították a mű zenéjét. Az egyik a *Cárevics* című operettből a *Heute Abend* („Elmenek én hozzád, babám / Ha este várnál rám...”), amely Sylvaine és Cascade, illetve Olga és St. Brioche titkos szerelmét meséli el. Ennek a dalnak a beillesztése jó döntésnek bizonyult, mert a mű eredeti változatához hűbb *A* változat első része zeneileg kevesebb a prózai részek ellenében. A *B* változatban az előbb említett dalt mindjárt az első rész közepén előadja az említett négy szereplő, egyrészt megszeretettve a nézőkkel a két táncos-komikus / szubrett párt, másrészt a rendezés számára újabb lehetőséget teremt az előadás tempójának gyorsítására és egy látványos koreográfia előadására.

Fodor Géza, aki színházi életünk egyik legmértadóbb zeneesztétája, dramaturgia, kritikusa volt, az *Élet és Irodalomban* írt kritikájában kiemelte, hogy „eredetileg alig létező mellékszereplőkből figurák születtek. A számos külföldi és hazai előadásból, mellyel 1958 óta találkoztam, nem tudok fölidézni egy Kromov–Olga–Saint-Brioche, Bogdanovics–Sylvaine–Cascade hármast, Pricsics–Praszkovja párt. Ezek most szerepek lettek, figurák, persze nem egy realista darab körüljárható egyéniségei, hanem mint itt és most helyénvaló, a bohózatig elrajzolva, sztereotípiákkal, 100-tól 2000 éves színházi hagyomány által szentesített játékokkal, gesztusokkal, de lépésről lépésre végigvezetve a darabon; nem segédszemélyzet, hanem kedvvel játszható és mulatságot szerző típusok.”⁶⁷

⁶⁶ Ari-Nagy Barbara szöveggönyve, Baranyi Ferenc dalszövege, i. m. 16.

⁶⁷ Fodor Géza, i. m. 22.

Az első finálé a nevezetes *Hölgyválasz*. Az *A* változatban ez a jelenet hagyományosan, operetesen kedves és komikus, ahogy a Hannáért vetélkedő és tolongó férfiak minden lépését és mozdulatát követik. A *B* változatban értékelte mise-en-scène stílusának jobban megfelel Eörsi István provokatívabb szövege. Ebben a keményebb, célratörőbb, szöki-

mondóbb szöveggörnyezetben a rendezőnek több lehetősége nyílik Hanna és Danilo érzelmi harcának ábrázolására, a *Hölgyválasz* jelenet háttérben húzódo ellenpontozásaként, mint az *A* változat hagyományosabb, operettes világában. A következőkben hasonlítsuk össze a két fordítást:

A változat⁶⁸

„Férfikar: Most a bál a hölgyválaszt várja már
Ó, madám, remélhetem, hogy végre táncol már velem!
Legyen a tánc enyém, ó, kérve kérem én!
A szívem szörnyen fájna ám, ha most se nézne rám!

Hanna: Uraim, elvileg nincs semmi baj önökkel,
Ám félek, hogy e nagy tülekedés felöklel,
Inkább félrevonulok,
Petrezselymet árulok,
Annyi bájos hölgy van itten!

Danilo: Ámde pénze egynek sincsen!
Rámenős fajta hódol itt,
Engem rémesen dühít,
engem rémesen dühít.
Hát csak kolduljatok, fickók,
Én inkább segítséget hívok!

Cascada: Válasszon engem!

St. Brioché: Magam ajánlom!

Együtt: Legyen a szavazata kedvező!

Cascada: Szavazza meg Cascadát!

St. Brioché: Szavazza meg Saint Brioché-t!

Együtt: Én legyek a táncban a képviselő!

Hanna: Nem ambícióm a közélet,
a politika jégre visz,
Megrontja a férfikaraktert
S az asszonyi kellemet is!
Ha mégis a táncmra vágynak
és szép szavuk annyira hív:
Én élek a báli jogommal,
választani kész ez a szív!”

B változat⁶⁹

„Férfiak: Hölgyválasz!
A szép dáma most választ!
De szeretném, szép madame,
ha végre sor kerülne rám!
Csak ezt a fordulót
Egy táncért koldulok.
De boldogító szép siker,
ha engem kér most fel!

Hanna: Uraim, tudatom, hogy elvben nem ellenzem,
De a túl sok konkurenstől elment már a kedvem.
Senkit meg nem bánthatok,
így tehát nem táncolok.
Van itt annyi hölgy, csak rajta.

Danilo: Ámde pénzük a bankba
Éppen elég tolakodók
Most egy párat kidobok,
most egy párat kidobok!
Pajtás, hagyj békét a hölgynek,
A villámhárítók már jönnek!

Cascada: Hát agítálok

St. Brioché: Hát propagálok

Együtt: Programom minden igényt jól betölt!

Cascada: Válassza hát Cascadát

St. Brioché: Válassza hát St. Brioché-t

Együtt: Én vagyok messze a legjobb jelölt!

Hanna: Csak azt mondom válaszul erre
Nem bírom a pártoskodást
Elrontja a férfi karaktert
S az asszonyi bájnak is árt.
De választást, hogyha kiírnak,
Hát nincs szabotálni jogom...
Ha pályáznak, az lesz a válasz,
Hogy választok báli jogon.”

⁶⁸ Kállai István szöveggörnyve, Baranyi Ferenc dalszövege, i. m. 26–28.

⁶⁹ Ari-Nagy Barbara szöveggörnyve, Eörsi István dalszövege, i. m. 25–28.

Összeolvasva a szövegeket, már a következő néhány sor különbsége is, például Hanna: „Inkább félrevonulok / Petrezselymet árulok” vagy „Senkit meg nem bánthatok / Így tehát nem táncolok”, Cascada, St. Brioche együtt: „Válasszon engem / Magam ajánlom / Legyen a szavazata kedvező... Én legyek a táncban a képviselő” vagy „Hát agitálok / Hát propagálok / Programom minden igényt jól betölt... Én vagyok messze a legjobb jelölt”, Hanna: „Nem ambícióim a közélet / a politika jég-re visz” vagy „Csak azt mondom válaszul erre! Nem bírom a pártoskodást” önmagáért beszél, és jobban illeszkedik a B változat rendezői elképzeléséhez.

A darab második és harmadik felvonásának helyszínét és környezetét illetően is nagy a különbség a két előadás között. Az A változatban Szinetár Miklós Kemenes Fanni jelmeztervező segítségével stilizált, délszláv, „mintha-montenegrói” népviseletbe öltöztette az összes szereplőt. Az összhatás a háttérben a pávás függönnyel nagyon szép, egzotikus hatású, amely jó környezetet teremt a *Vilja-dal*ban elmesélt történethez. A *Vilja-dal* jól készíti elő egy népies táncbetét, kardtánc, amelynek Hidas Frigyes által komponált, délszláv stílusú és ritmikájú hangszerelése olyan, mintha Lehár zenéjét hallanánk. Ennek kapcsán lehet beszélni a két előadás koreográfiájának különbségeiről is. Az A változat klasszikus operettrendezésében a koreográfiák szinte mindig külön jelenetté, táncbetétté szerveződnek, és rendkívül hatásosan lendítenek egyet az előadás ritmusán. Ebben a tánc, már csak az előbb említett jelenetelési technika miatt is, nemcsak a *Vilja-dal*t keretezi és úgynevezett Maxim-műsorban jelenik meg, hanem Hanna kerti színpadán is láthatunk még egy csoportos polkát és egy apacstanyán játszódnó táncbeteget a „*Ha megversz is imádlak én*” dallamára. Itt a kánkán is nagyobb attrakcióvá tud válni, mint az A változatban Hanna meglepetés-ajándéka Danilónak, ugyanis a grisettes-kart az utánozhatatlanul cigánykerekező és bukfencező Oszvald Marika (Olga) vezeti, és a koreográfia a két játszótéri csúszda bevetésével, valamint az offenbach-i híres kánkán reminiscenciái alkalmazásával feltétlenül nagyobb hatást ér el. A B változat koreográfusa, Bodor Johanna elsősorban nem táncbetétekben, hanem sokkal inkább az előadás helyzeteihez és a cselekmény egészéhez illetve tervezi meg a koreográfia stílusát és történetét. Ezek ötletesek, izgalmasan erotikusak, de mégsem válnak olyan hatásossá, mint az A változatban Pethő László táncbetétei.

Béres Attila egy hajó fedélzetére vitte a II. rész cselekményét, ahol egy rideg, ormótlan, fémes érzetű közegben játszhatja le a történetet s ezen a barátság-talan környezetben még a kétségtelenül látványos szláv-oszorosz matróztánc beiktatása sem segít. Úgy gondolom, hogy az A változathoz képest ez a milió kevésbé alkalmas a *Vilja-dal* romantikus meséje hátterének. A rendező persze igyekszik kihasználni a díszlethajó által kínált színpadtechnika adottságait, és jól alkalmazza a musical színpad látványvilágához tartozó technikai elemeket, például a mozgatható, forgatható, emelhető kapitányi hidat, a süllyesztőt, füstöt, tűzijátékot. Nem hagyja ki a poén lehetőségét sem a populáris kultúrára tett utalásával (ha már hajón vagyunk és szerelmesen!) az Oscar-díjas Titanic című film emblematisz beállításának utánzását Valencienne és Rosillon úgynevezett pavilon-duettjében.

Kérdés, hogy az eredeti történethez hogyan illeszkedik a hajó mint helyszín. Mert a legyező körüli bonyodalom, a szerelmi légyott helyszínének a pavilonból kapitányi kajütté változtatása nehezen elfogadható.

Az A változatban a stilizált, de mégis az operett-hez hagyományosabb hangulatú színpadi térben a mozgatható pavilont Szinetár Miklós nagyon ügyesen és szellemesen használja a Valencienne és Rosillon szerelmi légyottja körül kibontakozó sorozatos helyzetkomikum ábrázolására, míg Béres Attila a hajó fedélzetén ezt nehezebben tudja megoldani.

A második felvonásban tovább bonyolódik Daniló és Hanna szerelmi párbaja, amelyet még a híres-nevezetes *Mars-szeptett*, a nagy férfiszám a nőről, az asszonyról sem tud egyikük javára eldönteni. Nem véletlen, hogy ezt a számot mindkét rendező hasonló módon és eszközökkel állította színpadra, bár a koncepcionális különbséget itt is érzékeljük. Míg Szinetárnál ez egy profin megcsinált, tapsos betétszám, és természetes, hogy leviszi a közönség közé, közvetlen kapcsolatot teremtve, Béresnél nem lehet csak betét, és nála egy hosszabb jelenet részeként az estély előkészületeit szolgálja, s mert a mulatásra rendelt pezsgős üvegek rekeszei nyújtanak segítséget a koreográfiához, a rekeszekkel való tánc ötletével folytatódna tovább a jelenet. Ám a szám sikere miatt a közönség itt is kiköveteli az ismétlést és a prosceniumra való lemenetelt. Béres Attila nem is nagyon hagyja „kifutni” ezt a rendkívül hatásos számot, mert máris behozza Glavari Hanna anyját. Ő teljesen új szereplő, Ari-Nagy Barbara írói leleménye.

Hedvig megjelenésének értelme a cselekményben kettős. Egyrészt Hanna és Daniló összeboroná-

lását segíti, másrészt jó lehetőség Zéta alakjának izgalmasabbá tételéhez, mert Hedviggel közös életük napvilágra kerülése nemcsak komikus helyzetet, de kiváló színpadi lehetőséget is teremt két nagy operettszínész számára. Hedvig szerepének beillesztése a darabba, hasonlóan *A csárdáskirálynő* Anhilte–Feri bácsi kapcsolatához, jól bevált operettes dramaturgiai recept. Persze a nagy találkozást zeneileg is ki kellett találni, ezért jó dramaturgiai érzékkel hozzájuk rendelték a darab egyik legnépszerűbb számát, a *Bamba, bamba gyászvitét*, amely az eredeti változatban Hanna és Daniló második felvonásbeli duettje. Béres Attila és Ari-Nagy Barbara úgy gondolta, hogy az előbbieik szerelmi kapcsolatának ábrázolásához ez a dal már nem tesz sokat hozzá, a két idős szereplő duettjének pedig kiválóan alkalmas.

Az új szereplő megjelenésével kétségtelenül tovább bonyolódó helyzet egyre komikusabbá válik, hiszen Danilót a vízbe fulladástól Hanna anyja menti meg. Ezzel Daniló öngyilkossági kísérlete tulajdonképpen neveltségessé válik.

A tolokocsi mindig jó színpadi gegnek bizonyul, főleg ha a benne ülő „meggyógyul”, és feláll belőle táncolni. Hedviget kerekesszékekben tolják be, és úgy játssza el a jelenetet, hogy a néző már alig várja, hogy mikor áll fel belőle, ami be is következik a kánkán alatt. A jelenet biztos sikeréhez hozzájárul, hogy Hedviget az Operettszínház két legendás hírvő színésznője, Lehoczky Zsuzsa és Oszvald Marika játsszák, felváltva.

Mint ahogy azt már említettük, Béres Attila rendezésében nagybőv hangsúlyt nyer Hanna és Daniló kapcsolata, és rendezői színházában jobban egybesimulnak a zeneszámok és a prózai részek. Ezt még a Maxim műsorát bemutató jelenetben is sikerült elérnie. Ez a jelenet arra szolgál, hogy egyrészt segítsen összehozni a szerelmeseket, másrészt arra, hogy Valencienne múltja igazán operettes módon lepleződjék le férje előtt, akinek persze itt és most is fontosabb Hanna hozományának megszerzése, mint saját felesége.

És jön az elmaradhatatlan darab végi happy end a magyar operett talán legszebb szerelmes duettjével, a „*Hallgat ajkam, hív e dallam, / Jöjj, szeress*” kezdetű áriával, mert Hanna és Daniló boldogan egymáséi lesznek. A nagykövét úr elgondolása mégis teljesül, mert bár érdekházasságot kötni nem akartak, az esküvő után Hanna pénze mégiscsak Danilóé, illetve közvetve Pontevedróé lesz. A darab operettes feloldásában is érezhető a két rendező habitusából következő különbözőség. Szinetárnál kedvesebb,

könnyedebb a vég, Béresnél fanyarabb, ironikusabb.

Összegzésül megállapítható, hogy alapvetően a kétféle rendezői szemléletből következik a változatok különbsége. Az A változatnak ugyan kevésbé politikusa a felhangja, iróniája viszont van annyi, amennyi az eredeti darabból származik. Zéta Mirkónak itt nincs központi szerepe, klisészerű ábrázolása ő a megszokott szenilis nagykövetség és felszavazott férjnek. Az események szinte tőle függetlenül történnek. Nyegus is csak magányos harcosként fut a történetek után. Szinetár rendezésében a nők irányítanak, Hanna, Valencienne és Olga. A játéktílust tekintve sokszor nagy egyéniségek magánszámait látjuk és a szokásos „vonásban állós” társalkodási módot, és főleg a kórus mozgatózásában sablonmegoldásokat.

Szinetár Miklós engedi az operettet magától megtörténni, bízik a karakterek kibontakozásában és a nagy operett-egyénségeket, szabadon hagyja előadni az énekszámokat és a jeleneteket, melyből végül is egy jókedvű, egyéni kunsztokkal teli, humoros előadás kerekedik, a háttérből nagyvonalúan irányító rendező keze alatt. Ehhez jó alapanyag Kállai Istvánnak az eredeti darabhoz képest érdekesebb és áttekinthetőbb cselekménye, poénokra építő szövegkönyve.

Béres Attila provokatívabb, egyénibb hangú rendezői színházat igyekszik következetesen végigvinni. Ezt szolgálja Ari-Nagy Barbarának a mai társadalmi és politikai viszonyainkra aktualizáltabb átdolgozása. A rendező a mai nézőhöz közelebb áll, a befogadást könnyebbé tevő színházat csinál, a jelenetkészése összetettebb, így sokkal szembetűnőbb az írói koncepció. Az olykor didaktikus, erőltetett dialógusoknak és azok színpadi megvalósításának néha áldozatul esnek a klasszikus operettjátás jól bevált konvenciói, a megszokott táncoskomikus / szubrett megoldások és a finálék hatásos tablói. Béres feltétlen érdeme azonban, hogy egyéni játéktílust teremtett, nem engedve meg még az olyan nagy egyéniségeknek sem, mint Haumann, Lehoczky vagy Oszvald, hogy magánszámokkal „kilógjanak” ebből a stílusból, illetve az előadás ritmusából. Sikerült az énekkart és a tánckart is olyan erőteljes kézzel vezetni, hogy teljesítményük kiválóan „beemelődik” a játékba, teljes jogú szereplővé téve őket. Egészében véve megállapítható, hogy Béres Attila rendezése jól tükrözi az operettjátéktílusának megújítására törekvő igazgatói, művészeti vezetői koncepciót. Fodor Géza ezt így értékeli kritikájában: „Az Operettszínházban tudják,

hogy a »stílusos« operettjátás nálunk kimúlt, de azt is, hogy nem »hinterfragen«, a művek mögé kérdezés, az operettvilág leleplezése, A víg özvegyre mondjuk az I. világháború perspektívájából való visszatekintés az egyetlen autentikus előadásmód, hanem a műfaj játékörmének, a benne rejlő valódi indulatoknak és érzéseknek, s a mai viselkedésmódoknak az egyeztetése is az. Sikerült. (...) Béres Attila rendezése mind attraktív, mind finom ötletekben bővelkedik, de nekem az átgondoltsága és gondos kidolgozottsága még jobban imponál. A darabban eleve sok a tabló, de a rendezés tovább szaporította a szimultán jeleneteket, s a játékban nincs holt pillanat és pont, a figurák közt folytonos az áramkör, mindenki mindig jelen van és reagál, viszonyulások szövevénye alakul előttünk, s közben mégis folyamatos a figyelem kellő irányítása.⁷⁰

A csárdáskirálynő és A bajadér – A Budapesti Operettszínház előadásai dalszövegeinek elemzése

„Kálmán (...) különböző darabjainak betét-számai összecserélhetők. A színházi gyakorlat rendre össze is cseréli. Egyik daraból a másikba áthelyeznek kedves szólókat, duettek, jöllehet Kálmán pazar dramaturg is volt, partitúrái fondorlatos kiesztergáltsággal illeszkedtek a librettókhoz s a számoknak a cselekményben való elhelyezkedése kivétel nélkül drámai értékű. (...) A színházi gyakorlat mégis egyik darabjából a másikba fűjja át énekszámait és a drámai közegéből kiragadott betét az új helyen sem zavaró, oda is természetesen képes beilleszkedni.⁷¹

MGP észrevétele rávilágít az operett-dramaturgia egyik lényeges stratégiai elemére, a számok, dalszövegek, akár jelenetek egyik daraból a másik darabba való átcserélésének lehetőségére. Az operett több fontos alkotóeleme közül a dalszövegeknek összetett dramaturgiai funkciója van a darabban. Ha a szövegek áriához, vagy dalhoz kapcsolódnak, akkor általában dalbetétként funkcionálnak, így összekapcsolhatnak összefoglalva az előzőt és előkészítve a következőt, de szét is választhatnak

két jelenetet. A szerzők általában, ha több cselekményszálon működtetik az eseményeket, a váltásokhoz alkalmazzák a dalbetéteket.

Innocent-Vincze Ernő, a magyar operett ötvenes évekbeli reneszánszának egyik ismert szerzője is szót emelt a dalszövegek operettműfaji fontossága mellett: „Az operett fogalmát nem lehet tisztázni anélkül, hogy egyik lényeges alkotóeleméről, a zenés versről ne beszéljünk. (...) A zenés versnek önálló esztétikája s egész csomó műfaji kérdése van. A vers éppúgy az eszmei mondanivaló hordozója egy zenés darabban, mint akár a prózai szöveg, akár a zene. A zenés vers tehát fontos összetevő egy operett rétegeiben.⁷²

Lényeges Dénes György dalszövegszerzői megállapítása is ezen a területen: „Nagyon fontos az, hogy mennyire működik együtt nem a szövegíró, hanem a dalszerző, illetve versíró a zeneszerzővel. Mert egy slágernek nem csak a zenéje fontos – bár az nagyon fontos –, hanem az első két sora is. Ez olyan régi tézis, hogy ezt mindenki tudja.⁷³

A dalszövegeknek természetesen tartalmazniuk kell funkciójukat, tehát vagy utalnak a cselekményre, vagy egy érzelmi állapotot fejeznek ki, amely áriák esetében lírai, egyéb dalbetétek általában komikusak vagy vidámak, s az utóbbiakra szoktak táncbetéteket, koreográfiákat tervezni.

A dalszövegek megírásakor természetesen a zenének és a dallamnak az üteme domináns, és alapszabály, hogy prozódiaileg énekelhető és a néző számára érthető legyen. Tekintettel arra, hogy a magyar operettek jelentős részét német szövegírók alkották, nagyon lényeges a szöveg és a szövegfordítás kérdése. Az operettek folyamatos átdolgozása során olyan mennyiségű szemantikai ragadvány került a szövegre, illetve az egész történetre, amitől ezek eredeti izgalmaságukat elveszítették. A fordításokban a magyar dalszövegek gyakran köszönő viszonyban sincsenek a német eredetivel, nem fejezik ki a szituációt, ritmikailag pontatlanok, prozódiaileg helytelenek. A legtipikusabb példája az eredeti dalszövegek félreértelmezésének A csárdáskirálynő. A következőkben megpróbálom bemutatni, hogy már Gábor Andor sem fordította le teljesen a szövegeket, ő is hozzáköltött, de aztán az ötvenes években a Kellér–

⁷⁰ Fodor Géza, i. m. 22.

⁷¹ Molnár Gál Péter, Miért elévülhetetlen az operett?, in Molnár Gál Péter, i. m. 8.

⁷² Innocent-Vincze Ernő hozzászólása, Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja. 1954. december 14–15-én, Színházművészeti íráások 5., Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 75.

⁷³ Dénes György hozzászólása, Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja. 1954. december 14–15-én, Színházművészeti íráások 5., Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 42.

Békeffi-féle átdolgozás Kerényi Miklós Gábor megfogalmazása szerint szinte antiarisztokrata viccgűteménnyé tette a szöveget, a történetet megváltoztatta, a szerelmesek konfliktusa helyett az idős sztárszereplők nosztalgikus visszaemlékezéseinek adott teret, beépítve azokat a cselekménybe. Mind ezt persze némileg érthetővé teszi Honthy Hanna, Feleki Kamill akkori fantasztikus sikere, de szakmai szemmel nézve a feldolgozás jelentősen eltért az eredeti történettől, és mai szemmel elavultnak tűnik.

Ugyanez állítható a darabban néhány dalszövegről, amelyek népszerűségük miatt ugyan a magyar nyelvben szállóigévé váltak, például „Te rongyos élet”, „Beugrom a nagybögőbe”, „Álom, álom, édes álom, álomkép”, ugyanakkor az idézett szövegek sokban eltérnek az eredeti német szövegtől, és a situációhoz sincs sok közük.

Molnár Gál Péter régi harcosa *A csárdáskirálynő* eredeti értelmű szövegei visszaállításának. Több írásában felhívta már erre a figyelmet, és a darabról írott esszé-sorozatában részletesen elemezte a legfontosabb számok szövegét. Amikor Kerényi Miklós Gábor 2002-ben színpadra állította a darabot a Budapesti Operettszínházban jó néhány helyen átírta Gábor Andor fordítását, mert ahogyan MGP, úgy ő is félrefordításnak és hamisnak érezte azokat. Például Szilvia és Edvin második felvonásbeli duettjében („Álom, álom, édes álom...”) a szerelmesek éppen saját boldogságuk beteljesülését élik át jelen időben, itt és most. Szó nincs benne álomról, hiszen annak örülnek, hogy most boldogok. Ezt a helyzetet elég pontosan kifejezi az első versszak, ha összehasonlítjuk a német szöveget és a nyersfordítást Gábor Andor szövegével:

Eredeti német szöveg:

„Tanzen möcht ich,
Jauchzen möcht' ich,
In die Welt es schrei'n:
Mein ist die schönste der Frauen,
Mein allein!
Lass' dich fassen,
Lass' dich halten,
Küssen dich aufs neu'
Wer ist wohl seliger heute,
Als wir zwei!”

Nyersfordítás:

„Táncolnék,
Ujjonganék,
Világgá kiáltanám:
Enyém a legszebb asszony!
Egyedül az enyém!
Hadd érintselek,
Hadd fogjalak meg,
Hadd csókoljalak meg újból!
Ki boldogabb ma
Mint mi ketten!”

Gábor Andor szövege:

„Táncolnék a
boldogságtól,
szívem lázban ég!
Senkinek ilyen jó kedve
nem volt még!
Ó, ez édes
pillanatra
régén vártunk már!
Nincsen két boldogabb ember
nálunknál!”

A refrén szakasz viszont nem azt fejezi ki, mint amit a német szerzők írtak:

Eredeti német szöveg:

„Tausend kleine Engel singen:
Habt euch lieb!
Süss im Herzen hörst du's klingen:
Habt euch lieb!
Komm, mein Wildfang, schling' die Arme
Fest um mich! – Ach!
Mag die ganze Welt versinken,
Hab' ich dich!”

Nyersfordítás:

„Ezer kicsi angyal dalolja:
Szeressétek egymást!
Édesen cseng a szívedben, hogy:
Szeressétek egymást!
Gyere, drágám, fond át a karodat
Szorosan rajtam – Ach!
Ha elstüllyed az egész világ,
Akkor is enyém vagy!”

Gábor Andor szövege:

„Álom, álom, édes álom,
álmokép!
Álmodjuk, hogy egymásé leszünk
mi még!
Angyalok, ha ránk lenéznek,
suttogják: Lám,
lám a földön is van
égi boldogság!”

Kerényi Miklós Gábor szövege:

„Százszemélyi angyal zengi:
Boldogság!
Százszemélyi forró csókkal
Várok rád!
Ezt kívántuk, erre vártunk
Szívünk mélyén:
Összedőlhet a világ,
Csak légy enyém!”

A fenti összehasonlításból megállapítható, hogy Kerényi Miklós Gábor szövege hűbb nemcsak az eredeti szöveghez, de a színpadi szituációhoz is, hiszen az „Ezer kicsi angyal dal”-ja, szeressétek egymást” eredeti szöveg értelméhez jobban közelít a „Százszerelem angyal zengi: boldogság!”, mint az „Álom,

Eredeti német szöveg:

„Aus ist's mit der Liebe bei mir ein
– für allemal!
Schau' kein Mädel mehr mir an,
Schau mir keines an!
Wenn auch tausend Herzen brechen
– ist mir ganz egal.
Über alle Weiblichkeit
Mach' ich einen Strich,
In der schönsten Blütezeit
Zieh' zurück ich mich.
Mein Entschluss steht felsenfest:
Mit der Liebe ist es Rest.
Doch:
Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht!
Ganz ohne Sonne blüht die Rose nicht!
Drum hie und da, so einmal noch –
Da küss' ich doch!
Da küss' ich doch!
Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht!
Ganz ohne Sonne blüht die Rose nicht!
Drum will ich nichts schwören,
Will, Mädels, euch gehören! –
Schuft, wer sein Wort jetzt noch bricht!”

Gábor Andor szövege:

„Hányszor mondtam már magamnak,
nézd ezt nem szabad!
Hagyd abba a nőket már,
miért vagy oly szamar?
Mit törődsz te azzal, hogy száz
lányszív meghasad?
Mégvigasztalódnak ők,
nem hálnak bele.
Hogy mit szólnak majd a nők,
mit törődsz vele?
S újra jött egy, csak egy még
és a szívem újfent ég!...
Hej...
Jaj, cica, eszem azt a csöpp kis szád!
Nélküled még a mennyország is fád!
Nem megyek egyedül oda!
Nem hagylak el,
nem én, soha!

álom, édes álom, álmkép!”, és jobban tükrözi az operettben rejlő finom iróniát is.

Ragadjunk ki még egy példát, a híres „Jaj, cica...” számot. Itt már sem a vers, sem a refrén értelme nem egyezik meg és nem is nagyon illeszkedik a szituációba:

Nyersfordítás:

„Nálam nincs több szerelem
– végleg!
Ne is nézzenek rám a lányok,
Egy se nézzen rám!
Ha akár ezer szív is összetörik
– nekem ganz egál!
Az egész nőnemet
Kihúzom,
A legszebb virágzásokkor
visszavonulok.
Az elhatározásom kőkemény:
A szerelemmel végeztem.
Habár:
Teljesen nő nélkül nem megy a dolog!
Nap nélkül nem virágzik a rózsza!
Ezért akárhogy is, de egyszer még –
Csókolni fogok!
Csókolni fogok!
Teljesen nő nélkül nem megy a dolog!
Nap nélkül nem virágzik a rózsza!
Épp ezért nem esküszöm,
Meghallgatlak benneteket lányok –
Gazember, aki most megszegi a szavát!”

Kerényi Miklós Gábor szövege:

„Elég volt a szerelemből, végleg,
igazán
Lány ne nézzen többé rám,
egy se nézzen rám.
Kapjon léket százezer szív
vágyak tengerén
Mindent, ami nőnemű,
elfelejtek én
Ifjúságom szép delén
rám tör az erény
Így döntöttem, vége, pont,
a szerelem ennyi volt.
Bár...
Jaj, lányok nélkül élni, mondd, mit ér
Fény nélkül rózsacsokrod meddig él
Vágyódom újra csak bután,
Egy csók után,
száz csók után,

Jaj, cica, eszem azt a csöpp kis szád!
Nélküled még a mennyország is fád!
Ha ülök is a mennybe,
te, cica, csak üzenj be!
Érted kiugrok, cicám!”

Gábor Andor szövege ugyan jól énekelhető és könnyen megjegyezhető, amihez persze egy jó daltam is kellett, de olyan kifejezéseket használ, amelyeket manapság már kevésbé (például a „cica” mint átvitt értelemben a nő) vagy egyáltalán nem használunk (például a „fád” jelző).

MGP kritikájával magam is egyetértve, gondolatmenetem összefoglalójaként idézem: „Hetvenöt éve ítélünk a *Csárdaskirálynő* felől, elfogadva az átdolgozásokat, romlott szövegeket, kényszerű áttekeréseket. S nem nézzük meg figyelmesen az eredeti német szöveget, ami azóta is – kisebb változtatásokkal – éli világát a nagyvilágban. (...) A *Jaj, cica* esetében is hasonló csúsztatást találunk. Az eredeti német nyelglebb, fényezetlenebb. Nem cicáldok.

Kulinyi Ernő szövege:

„Aki tudja, mi a sikk, mi a noblesz
Lebeg az a divatért, csupa smukk lesz!
Hogyha lát egy újabb tánckreációt
Addig gyűrja, míg a nyelve is kilóg!
Egyre megy, ha csúnya ő, vagy Adonisz
Hogyha Bendegusz s konter Morisz
Mert a lány csak akkor lángol érted,
Akkor lesz a nőd,
Ha a bálteremben így köszöntöd őt:

Jóne velem nagysád shimmyt jární?
Bizsereg a talpam, nem tud várni,
Ha a zenekarban hottentotta támtám szól.
Shimmy ma a táncok fennkölt csúcsa,
Már a csecsemő is mind ezt csússza,
Kriszkindlire kaptuk eztet mi az antanttól.
Erre pali mostan Pest és Danzig
Ez lesz a divat bis hundert zwanzig
Most kreálta épp egy nigger bölcs a Kongónál
Csak a szerencsen nő volt rá büszke
De ma lobog érte minden nőcske!
Shimmy, shimmy, shimmy, szívünk csücske
Shimmy nélkül nincsen bál.”

Nő nélkül itt az élet mit sem ér
Fény nélkül rózsacsokrod meddig él
Szívem csak értük reszket,
érezem, hogy rajta vesztek
Forr bennem, zúg-búg a vér!”

Nincs mennyországa. Kevésbé poétikus, de költőibb, mivel nem lírakoptatta szavak szerepelnek benne: a köznapi beszéd szerveződik meglepő rimekké.”⁷⁴

Az elavult, régi köznyelvi, esetleg argó kifejezések átköltésére és a mai nézőkhöz „igazítására” két példát hozok Müller Péter Sziámi *Bajadér*-fordításából, aki Kulinyi Ernő szövegeit írta újra. Az első szöveg a híres-nevezetes *Shimmy-dal*, amely Kállai István és Kerényi Mikós Gábor új változatában az alábbi felállásban hangzik el: Fülöp darabbéli író (az eredeti változatban csokoládégyáros) feleségének, Mariettának udvarol Szapáry, magyar újságíró (az eredetiben Napóleon a neve), akik egy féltékenységi jelenet után, oldva a kényelmetlen szituációt, egy új táncot mutatnak be egymásnak: a „shimmy”-t.

Müller Péter Sziámi szövege:

„Aki ad magára, játssza a trendy-t
Az ma százezerral lábakat lendít,
S bár az élet verhetetlen tánctanárr,
Ő titokban shimmy-tanfolyamra jár.
Abban fog majd akkor rendesen hinni,
Hogy a kapukulcs a léthez a shimmy,
Ez a könnyed, ősi tánc, mely mégis
plasztikbomba jó,
S rögtön indul már a táncreakció!

Bevadít a shimmy fejtől lábíg,
Milyen az a partner, rég nem számít,
Ha shimmy-re ugrál, akkor attól egyből szép
Bejön ez az újtánc, bármily régi,
Kicsi csecsemő is vággyal nézi,
Figyeli csak, aztán jobbal-ballal kettőt lép!
Csak a szerencsen törzsfőnök tudta,
Aki a papától koppintotta,
De a Szaharán át egy-kettőre hozzánk ért,
Belegabalyodva máris Párizs,
Aki kimaradt, az nem normális,
Shimmy-shimmy frakkban, s mezteláb is,
Csak a shimmy hódít tért!”

⁷⁴ Molnár Gál Péter, *A csárdaskirályné* (1916), in Molnár Gál Péter, i. m. 87–88.

Kulinyi Ernő szövegében szembetűnőek a régies kifejezések. A „sikk”-et még megérti a mai néző, ám a „noblesz” és „smukk” szavakat már egész biztosan nem. Az „Adonisz” szót ugyan átvitt értelemben a szépre még ma is használjuk, de a „Bendegusz s konter Morisz” kifejezés ma már nem érthető. De a „kriszkindli”-t sem használják manapság az „ajándék” szó helyett. Az „Antant” és a „Danzig” (Gdansk) szó megértéséhez a ma emberének sajnos a történelmi ismeretei is hiányosak, és mai szóhasználatunk már közel sincs úgy átiatva német szavakkal, mint amikor a mű született. Akkor a humor is más volt, a vicces kifejezésekre is másként reagáltak, ma már a „hottentotta tám-tám”-ra nem nevetnek, míg azokban az időkben egzotikusan komikus kifejezésnek számított.

Ha tartalmilag elemezzük a szövegeket, megállapíthatjuk, hogy Sziámi fordítása nem csak jobban

Kulinyi Ernő szövege:

„Duckóm, én nem tűröm,
hogy könnyelmű légy
Dollárt és más ilyen vackot
könnyelműen végy...
Inkább egy kékrókával
lepnél meg már.
Új bunda sem lesz épp kár!
Ugyebár, ami kell.
Csupa bagatell.
Egy autót is végy, nem kell,
csak 80. U. P.

Villát is, az nem baj,
ha nincsen K. P.
Kell más is, szívem csücske?
Most mondd el, mind egy füstre!
Kell hát! Egy briliáns kollié!
A házasság nem tánctrió,
csak szimpla tánccduett
Ideális egy duett.
Ha a férj még nem szüett!
A régi táncos távozik!
Beugrom ön helyett!
De boldog perc ez!
Mától fogva
Önnek sügja hát
A drága nőcskén, szép szerényen,
szíve óhaját.”

érthető, de az egész jelenet és koreográfia eljátszását, a cselekményt jobban segíti, és jól énekelhető.

A második példa, a *Shopping-tercett* remélhetőleg még érzékletesebben mutatja azt az utat, amelyet az Operettszínház művészeti vezetése kijelölt. Sziámi szövegei itt már teljesen mai kifejezéseket, szófordulatokat tartalmaznak, például az angolból honosított shopping, pírzing, és szellemes, könnyen megjegyezhető szójátékokból állnak, például „Az őszintét, ha megmondom, / A vásárlás, az gond, / Az a szörnyű nyüzsgés ott, / Tömegundor, jaj, rám ront!”

A dal előtti színpadi szituációban az előző dalból már ismerős két férfi továbbra is civakodik, veszekedik a nő kegyeiért. Szapáry el akarja hódítani férjétől Mariettát, mire elrettentésül Fülöp elmondja, hogy egy nőt nem csak szeretni, de eltartani és elviseelni is tudni kell:

Müller Péter Sziámi szövege:

„Shoppingra vágyom, szívem,
gyerünk hamar!
Kopott a nercem is,
ez kicsit zavar,
Jöhetne ukk-mukk-fukk pár
Finom kis smukk!
Na és a Ferrari...
Tudtad-e, édes, hogy most
Milyen kedvezményes?!
Pírzingre vágyom, szívem,
vegyünk hamar!

Kalappal rosszul állok,
ez is zavar,
Jöhetne hozzá még egy
csodás kis rókabunda
Na, és egy New York-i út!
Az őszintét, ha megmondom,
A vásárlás, az gond,
Az a szörnyű nyüzsgés ott,
Tömegundor, jaj, rám ront!
S a házasság, mint intézmény,
Az szintén kérdőjel,
Tán várjunk még,
hisz azt mondják,
hogy jobb az érett fej,
És egyeztetnem kéne még a
Felmelőimmel.”

Sziáminak erre a szövegére valószínűleg a fiatalok is felkapják a fejüket, s ez a legfontosabb: felkelteni az új generáció érdeklődését. A dolgozatomban főcímeül is ezért választott szavak nemcsak azért érdekesek, mert a mai, divatos szóhasználatot idézik, hanem mert az ilyen és hasonló kifejezések segíthetnek megteremteni a fiatalokban azt az azonosulást, amelyet tudományos terminológiával a nézői befogadási folyamat új identitás képzésének minősíthetünk.

Hogyan tovább, operett?

Az operettszerűség az egész műfaj lényegéhez tartozik. Tudniillik itt valóban emberek beszélnek és élnek és játszanak, viszont bizonyos ponton elkezdenek énekelni, azután táncolni, ami már megszabja azt, hogy ezek az emberek hogyan beszéljenek és hogyan éljenek emberi életet. Én nagyon sok operettet és nagyon sok vígjátékot írtam, és tudom, hogy egészen másképp írok vígjátékot, mint operettet, mert a vígjátéki dialógok után nem lehet elkezdni énekelni. Az operettdialóg után viszont lehet. Ugyanezt érzem a színeszi alakításban is, s éppen ez a művész feladata, megérezni azt a valamit, amit én operettszerűségnek nevezek: nevezetesen, hogy embert ábrázoljon olyan módon, hogy utána az általános szokásoktól eltérően énekelhessen és táncolhasson is.”⁷⁵

A befejezéshez mottóként idézett neves operettszerző, librettista Békeffi István sorai jól fejezik ki számomra az operettnek azt a drámai képtelenségét, hogy a szereplők egy prózai rész után egyszer csak elkezdenek énekelni, táncolni, s aztán, mintha mi sem történt volna, folytatják a dialógust. Vajon ez a mai néző számára nem tűnik-e teljes képtelenségnek?

„Ahhoz, hogy megmaradjon a műfaj, nem elég azonban újra és újra színpadra vinni az olyan sikerdarabokat, mint *A csárdáskirálynő*, a *Marica grófnő*, vagy *A víg özvegy*, az operettnek haladnia kell a korról. Sokan azt hiszik, hogy az operett régmúlt korok műfaja, holott egyáltalán nem az. Az előadás módján múlik, megtalálja-e a fiatal közönséget is a műfaj”⁷⁶

Kerényi Miklós Gábornak, a Budapesti Operett-

színház főigazgatójának nyilatkozata választ ad az előbb felvetett kérdésre. Nézete szerint ma az operettjátás előtt három út van: egyrészt lehet rendezni kísérleti előadásokat, másrészt egy népszínházi koncepció keretein belül lehet modernizálni az egyes darabokat, harmadrészt visszafordulva a múlt felé lehet úgy játszani, ahogy azt tették a műfaj arany- és ezüstkorában, a XX. század első felében.

Határozott véleményem, hogy az elsőként említett kísérleti út alapvető problémája, hogy legtöbbször nem a zenés színház követelményeit tartja szem előtt, és bár születhetnek rendezői szempontból izgalmas előadások (gondolok itt elsősorban a kaposváriakra), azok legtöbbször nem ütnek meg a zenés színházban elvárható ének szolista, ének, tánc és zenekari mértéket.

A klasszikus hagyományokat követő harmadik utat sem tartom követhetőnek, hiszen az a nagy énekes- és színészegyéniségekre építő játéktípus, amit az operett előbb említett fénykorában az előadók képviseltek, a mai néző számára rendkívül modorosnak, mesterkéltnek tűnhet, panoptikumban vagy múzeumban érezheti magát, ha mondjuk Honthy Hanna játéktípusát utánóznak a színpadon.

Egyetértek Kerényi Miklós Gáborral, aki szerint a másodikként felvázolt irány a követendő, az operett műfaji keretein belül az eredeti darabból kiinduló, de azt megújító, dinamikus, szöveg- és zene-központú népszínházi stílusú előadás létrehozása: „A Budapesti Operettszínház a közéletet választotta: úgy próbál népszerű maradni, hogy látványszínházra és valódi konfliktusok ábrázolására törekszik. Felgyorsítjuk az előadások ritmusát, újrafordítjuk a szövegeket. A tapasztalat azt mutatja, hogy a helyszínhez és a történethez nem érdemes hozzányúlni, viszont a darabok nyelvezetének és ritmusának modernizálásával csodákat lehet elérni.”⁷⁷

Megállapítható, hogy a szó klasszikus értelmében vett operettek ma már nem születnek, mint ahogy Shakespeare-drámák és olasz verista operák sem, ezek mégis állandóan jelen vannak a színpadokon és a rendezők számára még ma is kihívást jelent e drámák újraolvasása, színpadra állítása. Ugyanígy van ez az operettel is, mert örök témákkal

⁷⁵ Békeffi István hozzászólása, Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja. 1954. december 14–15-én, *Színház- művészeti íráások 5.*, Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 76.

⁷⁶ Mézes Gergely–Rados Virág, Mesék felnőtteknek a szépségről. Interjú Kerényi Miklós Gáborral, *Vasárnap Reggel*, 2009. október 28. 17.

⁷⁷ Mézes Gergely–Rados Virág, i. m. 17.

foglalkozik: a szerelemmel, szenvedéllyel, a gazdagsággal, az érvényesüléssel.

A könnyű műfaj nem azt jelenti, hogy az operett nem színvonalas, hanem hogy olyan játékos zenei és prózai megoldásokat tartalmaz, amelyek a befogadó számára könnyed és hatásos módon mutatják be a valós problémákat. Az operett előadása viszont egyáltalán nem minősíthető könnyen előadhatónak, hiszen egyszerre követel magas szintű ének- és táncstudást, valamint igazi színészi játékot.

Ha Schopenhauerre hivatkozva elfogadjuk, hogy a zene tulajdonképpen az emberi lélek, akkor a nézői befogadás, recepció szempontjából a színpadon a legfontosabb a zene megfelelő adaptálása. A zenés színpadi előadás legfontosabb eleme ezért a zene kell, hogy legyen, hiszen az operett zenéje örökérvényűen fejezi ki az abban megjelölt érzelmeket és iróniát. Meg kell keresni, hol van az általános igazság a zenében, meg kell vizsgálni, miért ilyen szituációban szólal meg. Napjaink operett-előadásaiban ezért van nagy szerepe a rendező és a karmester kottaértelmezésének. A színpad és a zene egysége nagyon fontos, az operettben különösen, mivel a zene a prózai betéteknél „kivár”, így a prózának a következő számhoz „oda kell érnie”, tehát a prózát kell közelíteni dinamikában a zenéhez. Ebben a rendezőnek és a karmesternek teljesen egyet kell értenie, hogy az előadás mind zeneileg, mind a rendezés tekintetében egységes képet mutasson.

A siker titka abban áll, hogy azok az alkotók, akik újra színpadra állítják a darabot, megtalálják-e azokat a zenei és cselekménybeli megoldásokat, amelyekkel dinamikus, ma is átélhető előadást produkálhatnak a történetet és a dalszövegeket a mai kor elvárása, ízlése szerint átfésülve, átdolgozva, újrafordítva. A régi kép- és hangfelvételeken látható-hallható klasszikus előadásoknál a mai szemnek tempósabb, őszintébb, realistább előadásokat kell létrehozni.

A Budapesti Operettszínházban kitűzött cél az operett játéktípusának folytonos megújítása. Partnerként ehhez nem csak új közönség, hanem olyan előadói és közreműködői gárda kinevelése szükséges, akik ezt meg tudják valósítani. Ehhez olyan repertoárt kell műsoron tartani, amely elősegíti a komoly, kitartó műhelymunka során megszerzett tudás gyakorlását és fejlesztését egy társulati színház keretében.

Ennek persze meg kell, hogy legyenek a támogatási, finanszírozási feltételei. Üzleti alapon operettet játszani ma Magyarországon lehetetlen. Egyetlen magánprodukción sem tudja eltartani a mai,

nívós, klasszikus operettelőadáshoz elengedhetetlenül szükséges művészegyüttes (énekkar, balettkar, zenekar), zenei betanító, tervező, lebonyolító stáb állományát, illetve a látványszínház működtetéséhez szükséges színpadi műszaki-technikai eszközöket és személyzetet. Ahogyan azt Lehár Ferenc is vallotta, az operett az operához hasonló műfaj, s az operajátszást tudomásom szerint mindenhol a világon államilag támogatják.

Valószínűleg az előbbieken felvázolt úton járó, ennek az újra felfedező és átdolgozó munkának is köszönhető, hogy az Operettszínház előadásai sikeresek és keresettek lettek.

Végezetül, mondandóm alátámasztásaként, álljon itt egy kritika a chicagói *Amerikai Magyar Újság* 2009. januári számából, Harmath István tollából: „Nincs többé Cecília, akit a felejthetetlen Honthy Hanna alakított az 1954-es, a kor szelleméhez hű felújításon, amint Feleki Kamill híres Miska szerepe is sokat változott. A rendező KERO – Kerényi Miklós Gábor úgy vélte, hogy az új produkció kerüljön közelebb a szerző elképzeléséhez. Az eredeti német nyelvű dalszövegeket, a mai életre modernizálva halljuk vissza a színpadról, úgy hiszem, eltelik még néhány évtized, amíg az új szövegek meghonosodnak a közönség szívében. Annak idején a sikert az jelentette, amikor a premier után a suszterinasok az utcán énekeltek a nótákat, manapság nincsenek suszterinasok, a fiatalok pedig egészen másfajta dalokat énekelnek.

Az új *Csárdáskirálynő* zenéje a mai világot közelíti, ezért sokkal tempósabb, mint az elődjei és a története is közelebb áll az eredeti német szövegek könyvhöz. Eltűnt a darabból az agyalágyult herceg és a lüke főherceg, az 1954-ben hozzáírt szereplők. Cecília helyét Anhilte – Kállay Bori – váltotta, aki remek színészi alakítást nyújtott. Miska szerepe kurtitva ugyan, de megmaradt az Orfeumban, míg a hercegi házban a komornyik az ikertestvére, Alfonz lett, mindkét szerepet Faragó András alakította, Feleki Kamilla emlékeztető fanyar humorral.

Az operett szereposztása kicsit felhígult, ugyanis az egyes szerepeket két, sok esetben három személyre osztotta a direktció, nincs ezzel semmi baj, hiszen a színészgárda erős. Az előadáson, amit mi láttunk, Szilvia szerepét Lukács Anita, míg Edwint Vadász Dániel alakították, mindketten jól képzett operahangú énekesek, a színészi alakításuk is kitűnőre sikerült. Bóni szerepében Peller Károlyt láttuk, s nála álljunk meg egy percre. Míg a régi *Csárdáskirálynő*-ben Bóni Rátonyi Róbert alakította úgy,

hogy azt hittük ezt nem lehet már felülmúlni, erre jön Peller Károly, aki mint azt itt Amerikában mondják: ellopta a showt. Partnere, Szendy Szilvi nagyszerű Stázi, a fiatal szerelmes pároknak – Szilvia és Edwin, Stázi és Bóni – nem nehéz a nézőkkel elhittetni, hogy itt valódi szerelmesekről szól a játék.

Feri bácsi – akit Földes Tamás alakított – ebben a produkcióban az Orfeum tulajdonosa lett, míg

Leopold Mária herceg – Marik Péter – szerepe alaposan megrövidült. Az ember óhatatlanul összehasonlítást tesz a régi 1954-es, immár tradicionálisnak elfogadott produkció és a felújított darab között. Érthető, hogy a közönség, még jó ideg nem tudja eldönteni, vajon melyik a jobb. Nekem sikerült döntennem, ez a legjobb *Csárdáskirálynő* előadás, amit valaha láttam az életemben.”⁷⁸

Felhasznált irodalom

- Adorno, Th. W., *Zene, filozófia, társadalom – esszék* (ford.: Tandori Dezső), Budapest, Gondolat, 1970.
- Ady Endre, *Publicisztikai írásai I.*, Budapest, Szépirodalmi, 1977.
- Alexa Károly, *A magyar polgár – és a magyar író. Álmodok, tények, rögeszmék*, Budapest, Kortárs, 2003.
- Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja. 1954. december 14–15-én, in *Színházművészeti írások 5.*, Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955.
- Baranyi Ferenc–Eörsi István–Ari-Nagy Barbara, *A víg özvegy* (szövegkönyv – sugópéldány), Budapest, Operettszínház archívuma, 2007.
- Baranyi Ferenc–Kállai István, *A víg özvegy* (szövegkönyv – sugópéldány), Budapest, Operettszínház archívuma, 1995.
- Batta András, *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában*, Budapest, Corvina, 1992.
- Bécsy Tamás–Székely György (főszerk.), *Magyar színháztörténet 1920–1949*, Budapest, Magyar Könyvklub, é. n.
- Bécsy Tamás, Stílusirányzatok az európai színházművészetben, in Székely György (főszerk.), *Magyar Színháztörténet 1873–1920*, Budapest, Magyar Könyvklub–OSZMI, 2001. 451–485.
- Borbély L.–Ferenczi O.–Szentpéteri A. (szerk.), *A víg özvegy* (műsorfüzet), Budapest, Budapesti Operettszínház, 2007.
- Csáky Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*, Budapest, Európa, 1999.
- Csikvári Antal (szerk.), *Zenei kistükör – A zenei műveltség kézikönyve*, Budapest, Zeneműkiadó, 1962.
- Fischer-Lichte, Erika, *A dráma története* (ford.: Kiss Gabriella), Pécs, Jelenkor, 2001.
- Fodor Géza, Glavari Hanna a Nagymező utcában, *Élet és Irodalom*, 2007. december 21. 22.
- Gál György Sándor–Somogyi Vilmos, *Operettek könyve. Az operett regényes története*, Budapest, Zeneműkiadó, 1976.
- Gál Róbert, *Óh, lányka, óh, lánykám... – Lehár, az operett fejedelme*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2006.
- Gáspár Margit, *A műsák neveletlen gyermeke*, Budapest, Zeneműkiadó, 1963.
- Glatz Ferenc (szerk.), *Magyarok a Kárpát-medencében*, Budapest, Pallas, 1988.
- Hanák Péter, A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye, *Budapesti Negyed*, 1997 nyár–ősz.
- Hanák Péter, *A kert és a műhely*, Budapest, Balassi, 1999.
- Hargitai Dorottya, *Egy fél partitúra Liszt-től többet ér?* (ford.: Balog Éva), előadás, kézirat.
- Harmath István írja Chicagóból, *Amerikai Magyar Újság*, Chicago, 2009. január.
- Haslmayer, Dr. Harald, *Nézz le a Lánchídra, s a vén Dunára... – Kálmán Imre a bécsi operett kontextusában* (ford.: Balog Éva), előadás, kézirat.
- Hevesi Sándor, A régi népszínmű és a magyar nóta, in Hevesi Sándor, *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések*, Budapest, Táltos, 1919.

⁷⁸ Harmath István írja Chicagóból, *Amerikai Magyar Újság*, Chicago, 2009. január.

- Hölzer Tamás (szerk.), *Szórakoztató zenei lexikon*, Budapest, Enciklopédia, 2003.
- Kálmán Vera, *Emlékszel még... Kálmán Imre élete* (ford.: Meller V. Ágnes), Budapest, Zeneműkiadó, 1985.
- Kulinyi Ernő, *A Bajadér* (szövegkönyv – kézirat), Hartai Zenei Ügynökség archívuma
- Lehár Ferenc, *A víg özvegy*, Budapesti Operettszínház, 2001. október (rend.: Szinétár Miklós), archív DVD-felvétel.
- Lehár Ferenc, *A víg özvegy*, Budapesti Operettszínház, 2007. december (rend.: Béres Attila), archív DVD-felvétel.
- Lehmann, Hans-Thies, Az előadás: elemzésének problémái (ford.: Kiss Gabriella), *Theatron*, 1999/2000. 46–60.
- Lukacs, John, *Budapest, 1900. A város és kultúrája* (ford.: Mészáros Klára), Budapest, Európa, 1991.
- Mézes Gergely–Rados Virág, Mesék felnőtteknek a szépségről. Interjú Kerényi Miklós Gáborral, *Vasárnap Reggel*, 2009. október 28.
- Molnár Gál Péter, *Honthy Hanna és kora*, Budapest, Magvető, 1997.
- Müller Péter Sziámi–Kállai István–Kerényi Miklós Gábor, *A Bajadér* (szövegkönyv – kézirat), Budapest, Operettszínház archívuma, 2009.
- Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Budapest, Unikornis, 2001.
- Németh Amadé, *A magyar operett története*, Budapest, Anno, 2002.
- Pavis, Patrice, *Előadáselemzés* (ford.: Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi, 2003.
- Pavis, Patrice, *Színházi szótár* (ford.: Gulyás Adrienn–Molnár Zsófia–Rideg Zsófia–Sepsi Enikő), Budapest, L'Harmattan, 2006.
- Rátonyi Róbert, *Operett I.–II.*, Budapest, Zeneműkiadó, 1984.
- Schneidereit, Otto, *Lehár* (ford.: Meller V. Ágnes), Budapest, Zeneműkiadó, 1988.
- Székely György (főszerk.), *Magyar színháztörténet 1873–1920*, Budapest, Magyar Könyvklub–OSzMI, 2001.
- Szinétár Miklós, Szubjektíven az operetről, in uő. *Operán innen, operán túl*, Budapest, Editorial Kft., 2007.