

## Belinszky Anna

# OFFENBACH, A KALEIDOSZKÓP

*Bozó Péter: Fejezetek Jacques Offenbach budapesti fogadtatásának történetéből. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2021 (Musica Scientia)*

Ha belenézünk a kaleidoszkópba, az apró, színes formákból a henger belsejében elhelyezett tükröknek köszönhetően összefüggő, értelmezhető, színes mintázatok rajzolódnak ki. Ha forgatni is kezdjük, a mintázatok új életre kelnek, az elemek újabb és újabb egységekké állnak össze. Hasonló módon működik Bozó Péter Jacques Offenbach budapesti fogadtatásáról szóló könyve, amelynek fejezetei a recepciótörténet különböző szakaszait rajzolják meg. A képkockákat a monográfia alapjául szolgáló tekintélyes mennyiségű adat – zenei forrástanulmányok és a sajtórecepció vizsgálata – adja, a mintázatokat pedig különös gondossággal és Offenbach-szakértelemmel Bozó Péter tervezte meg. A kaleidoszkópot tehát kézhez kapjuk, a forgatásával azonban már saját magunk is felfedezhetünk új részleteket, kiemelhetjük a kötetből a számunkra legérdekesebb, legfontosabb jelentéssel bíró részeket. Az Offenbach-művek, a színházi élet, a sajtó működése, a kultúrpolitika vagy akár a Budapest története iránt érdeklődők is megtalálhatják köztük a hozzájuk legközelebb álló témákat.

A szerző a saját szavaival így fogalmazza meg a célját: „Munkámban azt mutatom be, hogyan alakult egy Párizsból induló, osztrák közvetítéssel hazánkba érkező zenés színházi kulturális transzfer: Jacques Offenbach műveinek sorsát követem végig a magyar fővárosban, a megjelenésüket követő évszázad bizonyos periódusaiban.” Ezek a periódusok hét nagy fejezetre osztják a könyvet, a fejezetekhez Offenbach különböző jelzői társulnak: a kölni és a párizsi, az osztrák és a magyar, a nemzetépítő, a klasszikus, a tragikus operetthős, a zsidó és a „realista”. A jelzők azonban nem Offenbach különböző arcait mutatják, hanem azokat a tartalmakat sűrítik magukba, amelyeket az életműből egy adott korszak megvilágított – vagy még inkább azt, amit az adott korszak az Offenbach-operettekbe belevetített. A fejezetek kronológikus rendje pedig azt is láttatja, hogyan épültek és reagáltak egymásra ezek a „használatok” és értelmezések.

Az előszóban Bozó Péter a célkitűzések mellett kutatásának módszereiről és előzményeiről is beszámol, bemutatja a budapesti Offenbach-recepciót feltáró munka nemzetközi előtörténetét és egyúttal azt is, hogyan illeszkedik az ő könyve – egy nagy kirakós sokáig hiányzó darabjaként – a zeneszerző műveinek utóéletével foglalkozó kutatások sorába. Munkájára „egy adatgyűjtés eredményeinek összegzéseként és részletes kifejtéseként” hivatkozik, a fejezetek ugyanakkor sokkal többet nyújtanak az adatok összességénél. Ha sokszor kapaszkodnunk is

kell a sok-sok név, helyszín és dátum kavalkádjában, cserébe igazán részletgazdag történeteket kapunk, olyan történeteket, amelyek párbeszédet folytatnak egymással és velünk, olvasókkal is. Nemritkán arra is készítenek, hogy magunkban a saját jelenünkre, a színházi, zenei életünk vagy épp a sajtó működésének sajátosságaira is reflektáljunk.

A bevezető mondatok azt is előrevetítik, milyen átfogó témák és kérdések szövik át a fejezeteket. Számíthatunk rá, hogy megismerjük az operett magyar válfajának mintáit, az Offenbach műveinek előadásaiban kulcsszerepet játszó előadókat, a produkcióknak otthont adó intézményeket és azok háttérét, valamint az aktuális ideológiák és politikai irányzatok Offenbach darabjaihoz és az operett műfajához való viszonyát. Megfigyelhetjük továbbá azt is, milyen változatos skatulyákba kerülnek ezek a darabok, és milyen szempontok szerint szerveződik a különböző korszakokban ez a beskatulyázás.

A nyitófejezet – *Offenbach, a kölni és Offenbach, a párizsi* – bemutatja magának a „kulturális transzfernek” a tárgyát, Offenbach operettjeit. Fókuszba állítja a műfaj előzményeit és különböző típusait, valamint a műveket körülvevő intézményi környezetet. Az első sorokat olvasva rögtön Párizs utcáin találjuk magunkat, ahol a Champs Élysées-n sétálva hamar elérhetünk Offenbach színházáig, a Théâtre des Bouffes-Parisiens-ig. A fejezetcímeket az ugyancsak a teljes fejezetekre vonatkozó, átfogó alcímek is kísérik, amelyek egy lépéssel közelebb visznek a fókuszba állított témához és korszakhoz, segítik a tájékozódást. *Jódlidaltok és operaparódia a Théâtre des Bouffes-Parisiens-től a Théâtre de la Gaîté-ig* – így szól az első fejezet alcíme, amelyben a jódlidaltok és az operaparódia már Offenbach darabjainak azokra a minőségeire utal, amelyeket Bozó Péter konkrét zenei példákkal is szemléltet. Ebben a fejezetben egyszerre érzékelteti az Offenbach-művek változatosságát, és mutat rá azokra a közös vonásaikra, amelyek ezeket a műveket a különböző témájuk, szövegkönyvük, megvalósításuk ellenére is összekötik. Miközben a *Szép Helénában* követtem egy jódlidalt útját, és a *Choufleuri úr otthon lesz...* című egyfelvonásosban szereplő stílusparódiákról olvastam, azon kezdtem gondolkodni, milyen izgalmas is volna úgy sétálni a könyv fejezetei között, ha egy témához közel érve megszólalnának a szóban forgó művek részletei. (Ezt a zenés sétát természetesen a megfelelő részleteket lejátszva saját magunk is megtervezhetjük.)

A következő fejezet – *Offenbach, az osztrák és Offenbach, a magyar* – már azt vizsgálja, hogyan jutottak el az első Offenbach-művek a magyar fővárosba. A *bécsi Carl-Theatertől a pesti Nemzeti Színházig (1858–1864)* alcím kijelöli az ebben a folyamatban kulcsszerepet játszó intézményeket, valamint érzékelteti a bécsi minta jelentőségét. Olyan fontos karakterek tűnnek fel a színen, akik a maguk fejezetében protagonisták, de a teljes történet szempontjából természetesen csak epizódszereplők maradnak. Bozó Péter különös gondossággal ábrázolja őket, és mindig olyan tulajdonságaikra, szerepeikre, élettörténeti motívumaikra irányítja rá a figyelmünket, amelyek a tágabb kontextus szempontjából is relevánsak és érdekesek. Ilyen szereplő például Karl Treumann, aki a bécsi és a pesti Offenbach-kultusz megteremtéséhez is kiemelten hozzájárult, és akinek a karrierje mindeközben a Habsburg Monarchiában befutott német színházi karrier alakulását is példázza.

Ugyanitt megismerjük ifjabb Szerdahelyit, azaz Szerdahelyi Kálmánt is, aki Offenbach-művek fordítójaként, rendezőjeként és színészeként is tevékenykedett. A Szerdahelyit ábrázoló szakaszok többek között arra a kérdésre keresik a választ, hogyan szólalhattak meg az ő prózai színészi előadásában a választott szerepei, valamint érzékletes epizódok szemléltetik azt is, milyen jelentést kaphattak egy-egy előadás alkalmával azok az improvizációi, amelyekkel a kor napi politikájához és aktuális közönségéhez kívánt közelebből kapcsolódni.

Milyenek is lehettek a színpadra állított produkciók, milyen hangon énekelhettek az előadók, hogyan szólhatott a zenekar? A válogatott kritikák és beszámolók mellett Bozó Péter ezeket a kérdéseket a lehető legtöbb úton igyekszik megközelíteni: tanulmányozza a rendelkezésre álló zenei forrásokat, előadási anyagokat, és a színészekről, karmesterekről, rendezőkről szóló információkat felhasználva is igyekszik mindig gazdagabb képet festeni. (A felhasznált sajtótermékek impozáns gyűjteményét érdemes a függelékben is külön figyelemmel áttekintenünk.) Az egyes művekhez kapcsolódó recepciókutatásnak visszatérő motívuma a sajtó disszonáns reakciója, erről olvashatunk az első fejezetben többek között a magyarul *Eljegyzés lámpafénynél* címen ismert darab kapcsán. Bozó Péter mindvégig lendületes párbeszédet folytat az idézett kritikákkal, kiemeli legkarakteresebb képeiket, és megmutatja, hogyan kerülnek ezek a szövegek egymással is rejtettebb vagy nyíltabb kölcsönhatásba.

A pesti Nemzeti Színházat érintő részek között ugyancsak ebben a fejezetben értesülhetünk a Théâtre des Bouffes-Parisiens vendégjátékáról, valamint a két rövid ciklus idejéig működő budai Népszínházról, amely már a repertoár népszerűségét és az ideologikus, nemzeti funkciót is szem előtt tartva mutatott be Offenbach-műveket. Igazán sokfelé ágazó és tanulságos epizód a szórakoztatás és a megbotránkoztatás határaitól szóló vita, amelyet a *Mesdames de la Halle* (A kofák) előadásának nőnek öltöztetett férfikofái váltottak ki, és amely hamar az „erkölcsi métellyel” való fenyegetésig eszkalálódott.

1875-ben újabb népszínház nyitotta meg kapuit: a Rákosi Jenő Népszínházáról (1875–1882) szóló fejezet középpontjában már *Offenbach, a nemzetépítő* áll. (Rákosi Jenő olyan epizód-főszereplőként lép színre, aki talán a legtöbb vendégmegjelenést kapja majd a következő fejezetekben is.) De mi köze Offenbachnak a „nemzetépítéshez”? Ahogy a *Zenészet*i Lapok egyik cikkírója fogalmazott, „operett nélkül népszínházat képzelni sem lehet”. A sokat hangoztatott népművelési szándék visszásságait Bozó Péter legérzékletesebben talán azzal a szatirikus jelelennel tárja elénk, amelyet egy rövid életű szatirikus lapból kölcsönzött, és amelyben a tardoskeddi kántor és felesége a *Dunanan apó és fia utazása* című darab hírhedtté vált kánkánjának áldásos hatásairól értekeznek. Ahogy a példa is mutatja, Bozó Péter valóban a legváltozatosabb forrásokból meríti illusztrációit, jó érzékkel adagolva egymás után a különböző stílusú szövegeket. Bemutatja, milyen nagy gonddal igyekezett a sajtó megkülönböztetni egymástól az „erkölcsös” és az „aljas” darabokat, majd felsorakoztatja azokat az Offenbachhoz kapcsolt jelzőket is, amelyek a legtöbbet ismétlődtek a lapokban (ld. „a második császárság romlott korának szülötte” vagy „a modern operettműfaj megteremtője”). Ebben a fejezet-

ben legvégül a *Hoffmann meséi* magyarországi bemutatójáról tudósít, amelynek a fogadtatása többek között a műfaji elvárásokból fakadó ellentmondásokat tükrözte: mitévők is legyenek egy „operettszerző” „operájával”?

Az *Offenbach, a klasszikus* címet viselő fejezetben a 19. század utolsó évtizede a Magyar Királyi Operaházzal kapcsolódik össze. Új szereplőként először Gustav Mahler kerül reflektorfénybe, akinek a tervei között több olyan Offenbach-bemutató is szerepelt, amely aztán különböző okokból meghiúsult. A tervek változását Bozó Péter hosszú sajtóidézetekkel sorjázza, gyakran akkor is szó szerint idézve a megjelent tudósításokat, ha a gondolatmenete szempontjából leginkább csak a tartalmuk, tényközlésük érdekes. Vajon azért szerepelteti-e ilyen mennyiségben a műsortervekről szóló sajtóhíreket, hogy érzékeltesse azt a folytonos kavarodást, amely az évadtervek változását kísérte? A hatás mindenesetre megszületik, megelevenednek a lapokon az operaévad tervezésének gyakran feloldhatatlan bonyodalmai.

1890 decemberében az Operaház végül bemutatta az *Eljegyzés lámpafénynél* című darabot – ahogy már számíthattunk rá, ellentmondásos visszhanggal. A különböző álláspontokat ezúttal a sajtó képviselőinek Mahlerről szóló ítéletei is árnyalják. Újabb fontos szereplőként ismerhetjük meg ezúttal Bianchi Biancát, akinek sokszínű portréja újra azt bizonyítja, milyen élénken kelti életre a könyv írója a kiválasztott epizód szereplőit. Gyakran több szálon is fut egyszerre egy-egy fejezet története, erre példa itt az Offenbach műveire épülő operavizsgák és színi vizsgák mellékszála, amely a *Hoffmann meséi* operaházi bemutatóját keretezi. Noha a könyvet mindvégig uraló, lenyűgöző mennyiségű adat általában csak gazdagabbá, élesebbé teszi a képet, a vizsgálódadásokról szóló listák itt mintha elterelték volna a fókuszta a történetvezetés fő vonaláról, az Operaházhoz közvetlenül kapcsolódó történeteskről. Kétségtelen azonban, hogy a „klasszikus” Offenbach-képhez ezek a vizsgálódadások is szorosan kötődnek.

Különleges szeglete az Offenbach-recepciónak a zeneszerzőkről szóló operettek divatjáról, Nádor Mihály és Faragó Jenő *Offenbach* című szomorú operettjéről szóló fejezet: *Offenbach, a tragikus operettművész*. Az 1920-ban a Királyi Színházban nagy sikerrel bemutatott darab egyszerre tükrözte a kortárs Offenbach-képet, és hatott annak későbbi alakulására. Kosztolányi Dezső idézett magyarázata szerint a szomorú operett a háborúban átélt szenvedéssel és gyásszal is kapcsolatba hozható, amennyiben az az ember, aki mindezt átélte, már az operettben sem riad vissza a halál árnyékától. Nádor és Faragó megindító haldoklási jelenetet komponált az operettbe, amelyben Offenbachot a nyílt színen éri a halál – a mű tragédiájának forrása azonban kevésbé a halál maga, mint az elérhetetlen szerelem. Miközben a zenében Offenbach dallamaiból válik potpourri, tele intertextuális utalásokkal, a cselekményben az Offenbach-életrajz elemeivel a *Hoffmann meséi* motívumai keverednek. Offenbach karaktere és a szüzsé között éppúgy feszültség van, mint az első világháború halálközelsége és a szomorú operettek békebeli világot idéző nosztalgija között. Ezeket a feszültségeket Bozó Péter ezúttal is sokrétűen szemlélteti: részletesen tárgyalja Heinrich Berté műfajteremtő, *Három a kislány* című operettjét és annak Schubert-képét, de megemlékezik a reklámkampányok egyre erősödő szerepéről és akár a bulvárlapok harisnyareklámjairól is.

A könyv legsötétebb szakasza az *Offenbach, a zsidó* című fejezet, amely az OMIKE Művésztánc előadásait (1938–1945) állítja a középpontjába. Bozó Péter tényszerűen, mégis érzékenyen mutatja be a zsidótörvények pusztító hatását, majd a pusztítással megrázóan állítja szembe azt az élettelséget, amelyet az Országos Magyar Izraelita Kulturális Egyesület Művésztáncjában előadásai a kényszer, az üldöztetés és a szűkös lehetőségek közepette is magukban hordoztak. Ezek az előadások Offenbach egyfelvonásosai mellett a *Hoffmann meséi* bemutatójára is sor került, 1941-ben hangversenyszerűen, majd 1942-ben szcenírozott változatban. A darabról a *Magyar Zsidók Lapjában* közölt értelmezés már azt példázza, hogyan kap egyre nagyobb nyomatékot az identitáskérdés: a Hoffmann meséire „a romantikus német poézis, az ősi zsidó fájdalom és a szellemes francia könnyedség páratlan mesterműveként” hivatkoznak. Fontos elem ebben a fejezetben az OMIKE művészeinek névsora, amely megrendítően szerepelteti együtt azokat, akik az előadásokat követően nem sokkal életüket veszítették, és azokat, akik életben maradtak, és akár generációk életére hathattak még tanárként, előadóművészként.

Az utolsó fejezet nyitóképében, egy házasságkötési jelenetben együtt látjuk a magyar operett múltját és jövőjét, Rákosi Jenőt, aki a menyasszony tanújaként tűnik fel, és magát a menyasszonyt, Gáspár Margitot, aki a Fővárosi Operettszínház igazgatójaként kap ebben a fejezetben főszerepet. Az *Offenbach, a „realista”* fantázianévű fejezet egymást érő abszurdításait kifejezően vezeti fel az az eredetmítosz, amellyel Gáspár Margit az antik mimusszínház vélt gyakorlatát és Offenbach operettjeit szerette volna egységbe kovácsolni. A realizmus mellett a szatirikus hajlamot és az optimizmust jelölte ki követendő példának, de talán még többet elárulnak irányvonaláról az egyik társulati ülésről idézett szavai: „az a jó műsorpolitika, amely másodsorban műsor, elsősorban politika”. Ez a műsorpolitika pedig olyan erővel alakította a saját világképére a bemutatott művek szöveggöngyöleit, hogy Bozó Péter teljes joggal teheti fel a kérdést: „Beszélhetünk-e egyáltalán még Offenbach-recepcióról, s nem inkább a zeneszerző neve alatt bemutatott új darabok fogadtatásáról kell-e inkább beszélünk?”

A helyzet súlyát *A gerolsteni nagyhercegnő*, valamint az *Orfeusz* operettszínházbeli bemutatójának segítségével demonstrálja. Az *Orfeuszban* többek között elnémitják a Közvéleményt, az istenek reakciós kapitalista kizsákmányolók jelmezét öltik, házasságtörésnek nyoma sincs a színpadon, ellenben feltűnik új szereplőként Jupiter főpapja, és antiklerikális felhangot kap a darab. Az új köntösben előadott *Orfeusz* fogadtatásáról az az „Orfeusz a kritika poklában” című szatirikus jelenet is képet ad, amelyet a könyvborítóra kiemelve is láthatunk. A háttérben zajló szöveggöngy-átalakítási munkálatokat jól illusztrálja az a felirat, amely „az Operettszínház munkaközösségét” szerepelteti az Offenbach–Meilhac–Halévy-trió szerzői ellenpontjaként *A gerolsteni nagyhercegnő* 1950-es és 1867-es változatainak megfeleléseit tartalmazó táblázatban. A fejezet megragadó része *A gerolsteini nagyhercegnő* kulisszák mögötti visszhangjáról szóló értekezés, amely ismét érdekfeszítő forrásokat tár elénk. Teljes terjedelmében olvashatjuk Gáspár Margit Rákosi Mátyásnak írt levelét („Kérem, Rákosi Elvtárs, ítélkezzék felettem”), valamint

a minisztérium színházi főosztályát vezető Berczeller Antal jelentését is, amelyet Révai Józsefnek írt.

„Offenbach nem volt jelen.” Egy újabb átdolgozott Offenbach-darabról szóló kritikából való a mondat, amely frappánsan zárja a könyvet. Rögtön vissza is gondolhatunk a korábbi fejezetekre: mennyire volt jelen bennük maga Offenbach? Lehet-e főszereplője valaki egy olyan történetnek, amelyben alig tűnik fel, és amelyben csak mások elbeszéléseiből hallunk róla? Bozó Péter Offenbach-kaleidoszkópja sok-sok különböző szereplőt tesz főszereplővé a változatos epizódokban: a sajtót, a színházakat, a politikát, az előadóművészeket, a színházi alkotókat, a közönséget vagy akár az *Orfeusz*ból száműzött Közvéleményt. Külön elismerésre méltó örömhír, hogy ennek a kaleidoszkópnak egy változatát a nemzetközi olvasóközönség is kézbe veheti: Bozó Péter *Offenbach Performance in Budapest, 1920–1956* című angol nyelvű kismonográfiája 2022-ben megjelent a Cambridge University Press gondozásában, a *Cambridge Elements in Musical Theatre* című sorozat részeként.