

HELTAI GYÖNGYI

## Operett-barátság *Az interetnikus reprezentáció elvei és gyakorlata a szocialista operettben*

A témaválasztás indokaként felhozható, hogy az operetről szólván, a 20. század kül- és belföldön legsikeresebb magyar tömegkultúra-műfaját kutatjuk. Az operett társadalomtörténeti szempontból is figyelemre méltó, például amiatt, ahogy rendszerváltozások sorához (Monarchia, Horthy-, Rákosi-, Kádár korszak) volt képes sikeresen alkalmazkodni, miközben máig megőrizte privilegizált helyét a kollektív emlékezetben. Ily módon: az operettek létrehozásának, előadásának, befogadásának, kritikai és hatalmi kontrolljának története sokat elmond a múlt századi „színházi viszonyról”, a szakma–hatalom–közönség kapcsolatáról, a kultúra működéséről és egy tömegkultúra-műfaj változatos kisajátítási formáiról. Fényes sikerű, egyes komponistáknak, sztároknak vagyonokat termelő operett-korszakok másutt is voltak, de a műfaj befogadói elvárás-horizontba kövültsége sehol sem tartott oly sokáig, mint nálunk. Magyarországon a zenés-, táncos-, nosztalgikus szórakoztatásnak eme erősen stilizált színpadi műfaja máig helyet követel magának a repertoárookban.

Kulturális antropológiai szempontból az is releváns témává teszi az operettet, hogy dallamai, sztárjai, poénjai a kollektív emlékezet részei, a tömegkultúrán túlnyúló intertextusok ihletői. Hogy eme, egész története során kötelezően lenézendőnek tartott „öncéli”, szórakoztató műfaj produktumainak, illetve előadásainak kultúrtörténeti, kontextuális szemléletű elemzésével lényeges dolgokat tudhatunk meg egy kultúra ön- és másik képéről, arra leghangúlyosabban Csáky Móric hívta fel a figyelmet, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című könyvében. A cím másik szavát – a „barátságot” – indokolandó, ajánlatos mindjárt Csáky könyvének azon megállapításából kiindulni, hogy a Monarchia operettjei – librettóikban, zenéi- és tánc inspirációs forrásaikban – mennyire kihasználták a Monarchia etnikai és kulturális pluralitásából adódó „dramaturgiai” lehetőségeket. Óhatatlanul lefest-

ve, szinkrón módon ható jelrendszereik segítségével sokrétűen kommentálva és alakítva ezáltal az egy birodalomban élő népek ambivalens viszonyát.<sup>1</sup> Mi több, Csáky szerint – a Monarchia ellentmondásos politikai arculatának, valamint a modernitás jelenségeinek ironikus kommentálása mellett – épp az etnikai és kulturális pluralitás visszatérő tematizálása volt az osztrák–magyar operett harmadik meghatározó jellegzetessége. Népek és kultúrák együttélésének ábrázolása persze nem csupán a barátság, s ami ezzel együtt jár, a másság elfogadása, a közösségvállalás és a humoros megbocsátás kategóriáiban képzelhető el. Az operett azonban, mind a tömegkultúra-mezőben elfoglalt szórakoztató, mind eredendően kozmopolita jellege, mind pedig sablonos, prognosztizálható cselekmény-szerkezete miatt az emberi esendőséget játékos humorral szemlélő, a konfliktusokat tompító, végül pedig *happy end*-ben feloldó műfaj. Effajta hangoltságának nyilván az is oka volt, hogy szentélyei olyan nagyvárosokban voltak, ahol az etnikai- és társadalmi rétegezetséget tekintve is heterogén közönség érdeklődésének felkeltése és fenntartása volt az elsődleges üzleti, s ami itt ezzel lényegében egybeesett, művészi cél. Ennek érdekében az alkotóknak ki kellett munkálniuk egy olyan stílust, mely műfajukat elkülöníti egyfelől a „magas kultúra” műfajaitól, másfelől a színházi ipar egyéb komikus, nem zenés műfajaitól. A 19. század második felétől kialakuló operettek zenéjében így hát a dallamosság a legfontosabb, a muzsikának egyszerűnek, jó ritmusúnak, könnyen megjegyezhetőnek kell lennie. A nem kiművelt és nem türelmes közönségre való tekintettel az unalmat száműzni kellett a muzsikából és a librettóból egyaránt. Hogy a néző az eufória és az optimizmus érzésével hagyhassa el a nézőteret, kötelező volt a *happy end*. A második felvonás végén a bonviván és a primadonna között prognosztizálhatóan bekövetkező szerelmi konfliktusnak a harmadik felvonás végére fel kellett oldódnia, házasságba kellett torkollnia. A fentiekből következően az operett az egyének, a népek és a kultúrák közti konfliktusokat is sematikusán, a kölcsönös kompromisszumok és a megbocsátás, a boldog vég perspektívájából reprezentálja. Mind a konfliktusok pontos lélektani motiválása, mind az egyes szereplőcsoportok elidegenítő eltávolítása idegen eme, minden fizetőképes kultúrában piacképesnek szánt műfajtól.

<sup>1</sup> Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. Európa: Budapest, 1999. 242.

## *Az interetnikus reprezentáció szabályai a „színházi iparban”*

### A Monarchia-operett

Témánkhoz a művelődés- és színháztörténet felől közeledve, mindjárt le kell tehát szögeznünk, hogy már a Monarchia-operettek esetében is jellemző, hatásos – humoros vagy emóciót keltő – téma volt a közelebbi vagy távolabbi „másik” kultúra szereplőként vagy színhelyként való ábrázolása. Jól funkcionált ez a nem privilegizált közelebbi, heterogén városi közönség nézőtéri, illetve távlatosan nemzeti közösséggé forrasztásának eszközeként is. A kulturális, nemzeti „mi” megkonstruálása gyakran a közelebbi vagy távolabbi szomszéd másságának kikacagásával történt. Csáky az alábbiakban fogalmazza meg az operett eme kulturális jellegzetességét s a műfajt élte-tő városi polgárság ambivalens – eltávolító és megbocsátó – reagálását a darabokban rendre felbukkanó interetnikus utalásokra:

„A kultúrák közvetítő funkción túl az operett minden bizonnyal az idegen–ellenség-képet, vagy legalábbis az etnikai és kulturális különbségeket is kiemelte és terjesztette, azaz mindazt, ami elválaszt. Továbbá már az operett műfajának zenei–színi formája sem a valóságnak megfelelően közvetítette tárgyát, hanem kedélyes és meszeszerű ábrázolással elidegenítve. Tipizálta a személyeket származásuk, kulturális kontextusok, életszokásaik, társadalmi érintkezési formáik alapján, valamint olyan szignifikáns társadalmi–kulturális identifikációs jelképek szerint, mint a nyelv, a gazdasági rendben elfoglalt hely (nem csupán a különböző rétegek, hanem a különböző tartományok, országok lakosai is tipikus foglalkozást űznek és megvannak tipikus foglalkozási szokásaik), s végül erkölcsi vagy vallási meggyőződésnek megfelelően. A szórakoztató színház célja kétségkívül identitások megteremtése volt, még hozzá a megszokott és ugyanakkor könnyen érthető módon, tehát úgy, hogy a saját, szubjektív létállapotot, avagy azt, amiről az ember úgy vélte, ő maga vagy ami ő maga lenni akart, az „idegen” mintákkal való szembesítés révén, a megkülönböztető ismertetőjegyek kiemelésével erősítették meg vagy rombolták le.”<sup>2</sup>

Csáky fenti könyvében és Batta András *„álom, álom, édes álom.” Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában* című munkájában a bécsi operettekben fellelhető ironikus interetnikus ábrázolások példáinak és értelmezéseinek sokasága található.<sup>3</sup> Magam az interetnikus reprezentációk Monarchia-operettbeli kont-

<sup>2</sup> Csáky: *Az operett ideológiája*, i. m. 241–242.

<sup>3</sup> Batta András: *„álom, álom, édes álom.” Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában*. Corvina: Budapest, 1992.

rolljával kapcsolatban csupán egy pénzügyi összefüggésre szeretnék rámutatni. A magánszínházakban a drága zenés, táncos operett produkciók költségei csak ötven-száz előadás után térültek meg. Ebből, mondhatni logikusan, következett, hogy az eme iparágban működő szakembereknek a „más” kultúrák ábrázolásának olyan kódjait kellett kifejleszteniük, melyek illeszkedtek a színházlátogató átlagnéző elvárás-horizontjába. Ha ugyanis a közönség visszautasította az üzenetet, vagy azt a forma (zenei, tánc) világot, melyben az egzotikus kultúra a színpadon megfogalmazódott, akkor a produkció menthetetlenül lekerült a repertoárról. Az interetnikus reprezentáció mikéntje tehát elsősorban a befogatói ízléstől függött. Annál is inkább, mivel a színikritika ritkán törekedett az operett-produkciók műalkotás-ként való értelmezésére. S a rendőrhatalósági cenzúra sem az interetnikus reprezentáció kérdésein akadt fenn: a rövid szoknyák, a kivillanó női testrészek, a húszas évek francia operettjeinek egy-egy túl jól ülő kétértelmű poénja verte ki a biztosítékot e hatóságnál. A másik kultúra operettbeli ábrázolása tehát nem merült fel állambiztonsági kérdésként.

A helyi elvárásokhoz való alkalmazkodás határozta meg az import operettek adaptációinak és fordításainak technikáját is. Az „átigazítás” azért sem okozott gondot, mivel a librettót nem tekintették irodalmi értékű, következésképpen csonkíthatatlan, vagy a szerző engedélye nélkül módosíthatatlan szövegnek. Az adaptációk készítői hezitálás nélkül átrendezték a szereplők etnikai háttérét vagy szociális státusát, annak érdekében, hogy a színpadi szituáció a bemutatott helyszínének közönsége számára átélhetőbb vagy izgalmasabb legyen. Ezen eljárások persze, ahogy Patrice Pavis *Színház a kultúrák határán* című munkájából<sup>4</sup> kiderül, nemcsak az operettek egyik kultúrából a másikba való átültetése esetében voltak jellemzőek. Hisz, miként Pavis rámutat, a fordítás a színházban nem korlátozódhat a szöveg egyik nyelvről a másikra történő átültetésére, érintenie, „honosítania” kell a darab kulturális kódjait is, mivel a fordítás valójában a forrás-kultúra szövegének a befogadó kultúra általi interpretációját, a forrás szövegnek a befogadó nyelv és kultúra felé közelítését jelenti. S eme eljárás, Pavis szerint, elengedhetetlen a néző hermeneutikai kompetenciájának növeléséhez, mely a sikeres befogadás alapfeltétele.

Az eltérő társadalmi háttér miatt az interetnikus reprezentáció természetesen másként funkcionált a Monarchia-operettben, s másként a két háború közötti pesti operett-kisiparban. Az elsőre vonatkozóan Csáky mellett Hanák Péter<sup>5</sup> és Batta András is megállapította, hogy a műfaj a konkurens társkultúrák közti feszültsé-

<sup>4</sup> Pavis, Patrice: *Le théâtre au croisement des cultures*. José Corti: Paris, 1990.

<sup>5</sup> Hanák Péter: A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye. *Budapesti Negyed*, 1997 (V), 2-3. 9-31.

gek játékos oldására is teret biztosított. Nem hiányoztak persze az etnikumok közötti rivalizálás elemei sem, de a humoros hangnem a kölcsönös elnézést, az abszolút (a szereplők minden csoportjára kiterjedő) komikumot, a feloldó nevetést erősítette. Jellemző eljárás volt mindazonáltal a bemutató helyszínére vonatkozó, esetlegesen sértő utalások kigyomlálása, s az operett etnikai térképének a befogadói közeg sztereotípiáihoz való igazítása. Ennek érdekében általában a komikus figurák nemzetisége változott az előadás helyszínétől függően.

### A két háború közötti operett-„kisipar”

A trianoni Magyarországon a szomszéd népekhez való, addig is ambivalens viszony a határok átrajzolása miatt jelentősen romlott. Mivel azonban az operett-műfaj az eredeti – tömegtermelésre beállított – kulturális mezejében maradt, a társadalmi kontextus radikális átalakulása nem, vagy csak ritkán váltotta ki más kultúrák elidegenítő, ellenséges reprezentációját, hisz az akadályozta volna a szórakoztatás mint alapvető cél megvalósítását. Voltak azért a szabályt erősítő kivételek is. Például Szirmai Albert és Martos Ferenc a húszas évek közepén nemzetközi sikert elért *Alexandra* című operettje, melyben a forradalmi Oroszországból menekülő nagyhercegnőt nem csak „operettesen gonosz” bolsevisták kezéből szabadítja ki a bátor hajóskapitány. A forradalmárokról a műfajban szokatlan élességgel a nagyhercegnő így nyilatkozik:

„Csőcselék – nem ellenség”,

az őt kiszabadító Torelli kapitány pedig így minősíti őket:

„Szembeszállok farkasokkal,

Éhesekkel, aljasokkal,

Életet, vért,

Felségedért!”<sup>6</sup>

Általában azonban ritkán találunk eltávolító gyűlölet kiváltását célzó ábrázolást a két háború közti pesti operettekben. A „régi szép időkre” emlékeztető nosztalgját azonban annál többet: a cselekmény helyszínét gyakran helyezték az elszakított területekre, ahol a történet a „bölcs öreg király” idején játszódott, mikor még minden szép volt s jó. Előfordult, hogy a befogadói vágyakhoz alkalmazkodva változtak a dalszövegek. Az 1924-ben bemutatott Kálmán-operettben, a *Marica grófnő*ben a magyar átdolgozó, Harsányi Zsolt

<sup>6</sup> *Színházi Élet*, 1925, 52. 275.

jóvoltából „Szép város Kolozsvár, Én ott lakom a Szamosnál”-ként rögzült a magyar kulturális emlékezetben az egyik sláger, miközben a bécsi premieren még Varasdin után epedtek a szereplők.<sup>7</sup>

Az interetnikus ábrázolás ebben a korszakban leggyakrabban már magyar–amerikai viszonylatban merült fel. A librettisták sikergyanús témaként Amerikát s az ottani modernitás ironikus bámulatát választották. A másik jellemző recept szerint pedig sztereotip elemekből komponált egzotikus helyszínek revüszerű, látványos bemutatásával igyekeztek lelkesíteni a színházba járásra a húszas évektől erre egyre kevesebb pénzt szánni tudó publikumot. A sanyarú hétköznapok ellenére is töretlenül *happy end*del záruló történetek helyszíne zavarba ejtő szabadossággal változott felvonásonként Hortobágy, Afrika, Kína és a Duna-part között. A kultúrák játékos ütköztetése gyakori volt a zenei kompozíció szintjén is, a jazz például gyakran vetélkedett a cigányzenével.

Az operett, mint domináns tömegkultúra-műfaj arany- és ezüstkorában az interetnikus ábrázolás mikéntjét tehát a korabeli tömegsajtó révén is alakuló nézői elvárás-horizont határozta meg. A továbbiakban egy, a román–magyar barátságról szóló operett példáján azt vizsgáljuk, hogy e szabályrendszer miként alakult át a szovjet típusú államszocializmus és az államosított színházak kontextusában. Eme összefüggő paradigmaváltások ugyanis radikálisan megváltoztatták a hatalom, a színházi szakma és közönség közt addig fennálló „szereposztást”.

### Változások a színházak államosítása után

Magyarország szovjet érdekszférába, majd ezáltal kvázi-gyarmati státusba kerülése következtében a kapitalista színházi iparból kinőtt operett, egy e régióban gyökértelen ázsiai diktatúra utópikus társadalomképének zenés–táncos–oktató propagandaeszközévé lett „kinevezve”. A globális, a pártállami erőszakszervezetek által koordinált társadalom-átalakító program egyik altémájaként a szovjet s népi demokratikus operettekben is ünnepezték ettől fogva a „megbonthatatlan” magyar–szovjet, -bolgár, -kínai, stb. barátságot, tehát az egy politikai táborba került népek egymás iránti ellenállhatatlan szimpátiáját. Eme, az ötvenes évek első felében kulmináló esztétikai–politikai törekvés velejéig ahistorikus volt, nem is törekedett effajta hitelességre, hisz teljességgel a jövőre, a kommunizmus globális megvalósítására irányult. A barátság–imperatívusz fittyet hányt tehát az érintett népi demokráciák közti valós történelmi viszonyra, mely egyes esetekben alapot adhatott volna

<sup>7</sup> Kálmán Vera: *Emlékszel még... Kálmán Imre élete*. Zeneműkiadó: Budapest, 1985. 88.

efféle általánosításra (pl. magyar–lengyel viszony), máskor azonban épp a történelmi sérelmekre épülő kölcsönös antipátia volt meghatározó. (Itt a román–magyar viszony a legjobb példa.) Harmadik esetben távoli, és a magyar közönség számára lényegében ismeretlen népek váltak parancsszóra, s államközi szinten „barátokká”, de a korábbi kapcsolattartás hiánya és az államközi kulturális rendezvények rituális, átpolitizált jellege eme „egzotikus” szférában is diplomáciai kudarcokat eredményezett, például a kínai–magyar viszonyban.<sup>8</sup>

A népi demokráciákból importált, már a forráskultúrában is politikai rendelésre született operetteknek nemcsak az osztályharc követelményei szerint konstruált fenyegető hangnemű librettója volt nehezen értelmezhető a magyar befogadók számára. A stilizált testtechnikára, humorra, iróniára épülő játéktílusnak is el kellett tűnnie, s imitatív, patetikus „szocialista realista” stílus uralta el a zenés színpadokat. Mi több, az egyes darabok színre vitelének indoka is megváltozott. 1945 előtt egy operett bemutatása az előadási jog színház általi megszerzésétől, s a produkció iránt feltételezhetően megnyilvánuló nézői érdeklődéstől függött, míg a pártállami kontextusban kezdettől központilag kibocsátott tématervek és ajánlólisták ideológiai irányelvei korlátozták a repertoárépítés szabadságát. Ezek, az előadás és a néző közé iktatott politikai szűrők óhatatlanul gyengítették az operett szórakoztató potenciálját. Eközben, az intertextuális ábrázolás kontrollja is mindinkább átkerült a korábban meghatározó szakma–közönség dialógus szférájából a hatalom és szakma közötti utasításokéba. A „baráti népi demokráciák” darabjai – színpadi kvalitásaiktól függetlenül – értékesnek minősültek a kritikában és a szakmai közbeszédben, az előadásokban az e kultúrákat reprezentáló figuráknak *ab ovo* szimpatikusaknak kellett lenniük. Ezzel párhuzamosan az operettek jellemező „királyok, hercegek, grófok, naplopók és burzsoák” nemzetiségüktől függetlenül gúnyos, eltávolító „operett-idegen” színpadi elbánásban – ábrázolásban – részesültek.

A Nagy Imre-korszaktól, s különösen 1956 után, eme új operett-doktrína már veszített erejéből, nem volt meg többé a Révai József miniszteréhez hasonló, erős politikai akarat a gyökeres műfaji áthangszerelés tűzön-vízen való keresztülvitelére. Az „operett-enyhülésben” gazdaságossági okok is szerepet játszottak, hisz a kellő látogatottság a szovjet és népi demokratikus operettek esetében idővel egyre nehezebben volt biztosítható. Hatott az is, hogy a Nagy Imre-korszak fokozódó belpolitikai feszültségei közepette, majd 1956 után a pacifikálandó társadalmat a kultúrpolitikai irányítás nem kívánta többé agitatív operettekkel inge-

<sup>8</sup> A kínai–magyar barátság színházi reprezentációjában rejlő félreértésekre, s az ebből támadó diplomáciai bonyodalmakra részletesebben rámutattam „Színház és interkulturális” című dolgozatomban, mely a *Tabula*2003, 6. számában jelent meg (93–116.).

relni. Az Aczél-féle új kulturális politika el is elutasította a nyíltan szemantikus darabokat, az 1958-ban elfogadott „Művelődéspolitikai irányelvek” a „modern, korszerű” prózai, s a „haladó nyugati” darabokat preferálta.

A fentiek fényében nézzük tehát, miért okozott diplomáciai bonyodalmat egy, a mindig kényes témának számító román–magyar barátságról szóló operett 1959-ben. Méghozzá annak dacára, hogy 1953. május 5-én, a Fővárosi Operettszínházban már „gond nélkül” bemutattak egy román operettet *Hegyen-völgyön lakodalom* címmel. Két korábbi dolgozatomban már érzékeltettem, hogy a norma-szinten 1989-ig érvényes barátságretorika háttérében milyen komoly feszültségek voltak a román–magyar államközi színházi kapcsolatokban. A *Fáklyaláng* című Illyés-darab 1954-es marosvásárhelyi bemutatójának háttérét vizsgálva,<sup>9</sup> akárcsak a Fővárosi Operettszínház 1958-as bukaresti és kolozsvári előadásaihoz kapcsolódó diplomáciai és kisebbségpolitikai bonyodalmak értelmezésekor,<sup>10</sup> nyilvánvalóvá vált, hogy a feszültség oka a barátság–diskurzus és a kisebbségpolitikai praxis mindkét fél által rejtegetett távolsága volt. A román operett 1959-es pesti bemutatásának történetét is effajta, még a titkos diplomáciai jelentésekben is csak áttételesen megfogalmazott aggodalmak, elsősorban a közönségreakciótól való félelmek kísérték. Ráadásul, 1956 után a Kádár rendszer lekötelezettje volt a mellette, s a szovjet megszállás mellett kezdettől kiálló román hatalomnak. Így, bár a magyar kulturális irányítás nem helyeselte, de nem is tagad(hat)ta meg ama román kérés teljesítését, hogy 1958-ban a Fővárosi Operettszínház a híres *Csárdáskirálynő*-adaptációval szerepeljen a román fővárosban, illetve Kolozsváron. A román fél valószínűleg presztízs-okokból kérte a korábban Moszkvában és Leningrádban is nagy sikert arató, látványos és drága produkciót, mely a régi pesti operetthagyomány felé mutató, nem szocialista realista elemeivel – játéktípusával, színészegegyezésével – őszinte közönség- és szakmai sikert aratott a román fővárosban is. E vendégjátékból eredhetett a bukaresti operettszínház művészeinek azon ötlete, hogy a nemzetközi kulturális kapcsolatokban szokásos protokolláris formákat – cseredarab, látogatás – kihasználva igyekezzenek közelebb kerülni a pesti társulathoz. E vendégjátéknak, mint a román–magyar barátságról szóló operett egyik inspirációs forrásának a szerepe világos lesz, ha megismerkedünk a román operett tartalmi kivonatóval, melyben jónéhány intertextuális utalás található a Fővárosi Operettszínház közelmúltbeli bukaresti látogatására.

<sup>9</sup> A *Fáklyaláng* Erdélyben. *Magyar Szemle*, 2002, 11–12. 123–144.

<sup>10</sup> A „vendégjáték rítus” kockázatai. A csárdáskirálynő Romániában 1958-ban. *Korall*, 2003, 13. Szeptember, 125–144.

*A „népek közötti barátság” motívuma a szocialista operettben*

A szóban forgó román operettben is egy magyar operetténekesnő lesz a darab primadonnája, aki azonban a *Csárdáskirálynő* Sylviájától eltérően már nem az arisztokrata Edvinbe szeret bele, hanem Serbanba, a román zeneszerzőbe. Házasságuk akadályá sem osztálykülönbség, vagy a palota és az orfeum közti társadalmi presztízsbéli távolság többé, hanem nemzetiségi ellentét. Miért keltett az operett akkora ijedelmet a bukaresti magyar követség diplomataiban, hogy jelentések sorában foglalkoztak vele? Erre próbálunk választ adni s a jelentések közül a legterjedelmesebbet azért közöljük – kommentárokkal megszakítva – teljes terjedelmében, hogy e pánikreakciót megértjük, s egyben, hogy kísérletet tegyünk e belső hatalmi körnek szánt dokumentum kulturális elemzésre való felhasználására. Ugyanezen ok miatt nem rövidítjük az *Amikor a meggyfák kivirulnak...* című, N. Kirkulescu zeneszerző, A. Sahighian és N. Kanner librettisták által jegyzett operetről készült, a fenti jelentéshez mellékelte tartalmi kivonatot sem. Célunk az, hogy az argumentáció logikájából próbáljuk meg kihámozni, miként vélekedtek a hatalom belső köreiben a sokat emlegetett román–magyar-barátságról, illetve annak kívánatosnak tartott művészi reprezentációjáról. Időnként azért is megszakítjuk a tartalmi kivonat<sup>11</sup> közlését, hogy jelezzük, az operett mennyiben kapcsolódott a hagyományos operett-dramaturgiához, s mennyiben tért el attól.

*„I. felvonás*

A szín Elena Contea fogadószobája, amelynek ajtajai egy parkra néző erkélyre tárnak. Tavasz este van, s Elenánál vendégek gyűlnek össze, Elena fiának: Dinu sporttudósítónak eljegyzését ünneplik Lucia tornatanárnővel. Miután megismerkedtünk Elenával, a jegyepárral és néhány vendéggel, megérkezik Elena másik fia: Serban zeneszerző, aki Sallay Margitnak, a román fővárosban vendégszeplő budapesti operett-énekesnőnek hangversenyén volt. Serban Budapesten ismerkedett meg a feltűnő szépségű művésznővel. Kölcsönösen beleszerettek egymásba. Serban dalt szerzett Margit számára, aki e dalt a hangversenyen el is énekelt. A fiatalok egybe akarnak kelni.”

Az alapszituáció tehát egy valós, közelmúltbeli eseményt idéz, a Fővárosi Operettszínház 1958-as bukaresti vendégjátékára utal. Ez az aktualitásra, belterjességre való törekvés nem ritka az operett-műfajban, ahol mindig igyekeztek a sikert a pillanatnyi (ruha, tánc stb.) divathullámhoz, szlenghez való kap-

<sup>11</sup> MOL KÜM Admin. Románia (1945–1964) XIX-J-1-k 22. d. 18/b-003956–1958.

csolódással is növelni. A román zeneszerző és a magyar énekesnő budapesti megismerkedése azt van hivatva jelezni, hogy a két kultúra közti kapcsolattartás folyamatos, mi több – a román zeneszerző dalának magyar énekesnő általi előadásának tanúsága szerint – problémátlan is. E felhőtlen viszony mondhatni logikus következménye, hogy a fiatalok a sikeres művészi–kulturális együttműködést a magánszférára is ki kívánják terjeszteni. A konfliktus, mint az operettben gyakran, az idősebb nemzedéknek a fiatalok szándékával szembeni ellenállásából támad.

„Serbannak Dumitrassal, egy öreg muzsikussal, a család régi jó barátjával és a saját édesanyjával folytatott beszélgetéséből kitűnik, hogy Elena ellenzi fia házasságát a magyar lánnyal. Serban igyekszik meggyőzni édesanyját: az új idők – úgy mond – nem engedik meg, hogy a nemzeti különbség gátolja két egymást szerető ember szerelmét és házasságát. Azonban Elenát nem lehet meggyőzni: félti a fiát «tőlük»: a magyaroctól. Egy lánykori átélésnek sebei még mindig nem hegedtek be. Szebenben, ahol szüleivel lakott, beleszeretett egy magyar fiúba, aki szintén szerette őt, s mégis elhagyta: családja unszolására, közvetlenül esküvőjük előtt, szó nélkül visszautazott Budapestre. Szüleinek egyetlen kifogásuk volt egybekelesztük ellen: hogy Elena más nemzetiségű. Ezért tart attól, hogy Serbant is csalódás érheti. A fiatalembert elszorítja, hogy fájdalmat kell okoznia édesanyjának, aki annyi gond közepette végeztette el vele a zeneművészeti főiskolát, de nem tud lemondani Margitról s Dinu eljegyzésére is meghívta. Nemsokára valóban meg is jelenik az énekesnő.”

A kulturális együttműködés látszatharmóniája mögött tehát be nem hegedt múltbéli sérelmek lappanganak. Figyelemre méltó, hogy a darab tér–idejében az ellenségeskedés a fiukat a román lánytól eltoltó magyaroctól ered. Az operett–dramaturgiában az is gyakori fogás, hogy az idősebb generáció valamely tagja, éppen környezete elől eltitkolt érintettsége folytán, ellenez egy kockázatos, tabutörő magatartást, majd épp a múltjához fűződő titok napvilágra kerülése oldja fel a konfliktust, lehetővé téve a megszokott *happy endet*. (A *Csárdáskirálynő*ben Cecília hercegnő, Edvin anyja is „csak” orfeumdíva volt egykoron, s épp ezért ellenzi oly hevesen, hogy fia énekesnőt vegyen feleségül.)

„Az öreg Dumitras, aki az özvegységre jutott Elenát támogatta két fia felnevelésében, igyekszik rábeszélni, hogy próbáljon megszabadulni előítéletétől, s ne álljon útjába Serban boldogságának. De az asszony ellenkezése és fia sorsáért érzett aggodalom oly erős, hogy Dumitras igyekezete hasztalannak bizonyul. Ele- na arra kéri, hogy igyekezzen Serbant eltávolítani Margittól, lebeszélni házassá-

gukról. Dumitras nem vállalja ezt a megbízást, amelynek teljesítését igazságtalannak tartja. Erre Elena így reagál: „Akkor egymagam harcolok és védem majd meg, mint egy anyaoroszlán, mindenkivel szemben.”

A konfliktus annyiban új, hogy az operettben szokásos osztály- vagy vagyoni különbség már fel sem merül a szerelmeseket elválasztó gátként, helyette az etnikumok közti bizalmatlanság generálja a konfrontációt. Az előítélet a norma szintjén elítéltetik ugyan, de interperszonális szinten még hat. Olyannyira, hogy Elenát aktív ellencselekvésre, „harcra” ösztönzi. A fiatalok – az operett-intrika szabályai szerint – ellenszegülnek a szülői tiltásnak, nem fogadják el a számukra kijelölt, ez egyszer etnikai tilalomfákat.

„Dinu levelet ad át Serbannak, akit két hétre a magyar fővárosba hívnak meg egy zenekar vezénylésére. Serban bejelenti a vendégeknek a megtisztelő meghívást és bemutatja Margitot. A vendégek ünneplik Serbant és szerelmét. Margit meghívja Luciát és Dinut Budapestre. Búcsúzik Serbantól, aki még marasztalni próbálja. A leány megmondja neki: észrevette, hogy Serban családja és különösen édesanyja nem nézi jó szemmel szerelmüket. Serban igyekszik megnyugtanni: szerelme majd minden akadályt és ellenállást legyőz. A két szerelmes összeölelkezik. Közben virradni kezd s a vendégek szedelőzködnek. Margit és Serban sétálni indul a parkba. Arcukon visszaverődik a pirosan felkelő nap fénye.”

Serban újabb budapesti meghívásának híre még jobban kiemeli a két nép közti kulturális érdeklődés és az idősebb generációban élő etnikumközi előítélet közt feszülő ellentmondást. Margit Luciának és Dinunak szóló budapesti meghívása azt érzékelteti, mintha az egymás országába való látogatás pusztán elhatározás kérdése lett volna, s nem függne hivatalos engedélyek sokaságától. A felvonást záró virradat képe a harmonikus kulturális kapcsolatok mellé szükségszerűen kiépülő, jó személyes kapcsolatokat hozó új világ hajnalaként is tételeződik.

## *„II. felvonás*

Szín: A Margit-sziget egy részlete: a szálloda előtt fekvő tér. Elöl egy pad, a háttérben a Duna meg a Gellért-hegy. A padon Veres Tibor elmélyülten hallgatja egy hangverseny utolsó akkordját: Margit «A Duna dalát» énekli, amelynek zenéjét Serban szerezte. A hangversenyről távozó közönség Margitot és Serbánt dicséri.”

A két kultúra közötti harmónia a magyar közegben is teljesnek tűnik. A pesti közönség nemcsak hogy ünnepli a Duna menti népek összefogásának

szükségességére utaló című Duna-dalát, de már számon is tartja a román zeneszerzőt. Interperszonális szinten azonban itt is tetten érhetőek az előítéletek.

„Tibornak Erzsivel, Margit nagynénjével folytatott beszélgetéséből megtudjuk, hogy ő is szerelmes az énekesnőbe, s hogy Erzsí férje egy öreg, rövidlátó, szórakozott őslánytan-tanár és kutató, Horváth István, oda is ígerte neki a leányt. Serban észreveszi, hogy a tanár nem jó szemmel nézi őt, de Margit megnyugtatta. István igyekszik meggyőzni Margitot, hogy Tibor szerelmes belé és hogy hozzá kell mennie feleségül. Hiszen a családjukban századokon át nem keveredett idegen vér, s ezt a hagyományt neki is tiszteletben kell tartania. Margit arra hivatkozik, hogy milyen mélyen szereti Serbant s sírva fakad. Könnyei egy pillanatra meghatják az öreg tanárt, de hamarosan összeszedi magát és folytatja a küzdelmet Margitért. Dinunak [sic!] kezére játszik ebben egy bohókás jelenetben tett kijelentése, amely szerint képtelen lenne magyar lányt elvenni. A szórakozott tanár, aki otthon felejtette a szemüvegét, Serbannak nézte Dinut, magyarellenes kijelentését pedig Margitra vonatkoztatja, akit siet értesíteni arról, hogy Serban «becsapta». A leányt büszkesége tartja vissza attól, hogy Serbánt felelősségre vonja. Így a félreértés nem tisztázódik, s noha Margit eleinte kételkedett Serban állítólagos «jellemtelenségében» lassanként – amikor Tibor is erősítgeti előtte, hogy a magyarellenes kijelentést Serban tette, s amikor a tanár «megmagyarázza» neki, hogy a fiú voltaképp eszközül használta Margitot a maga karrierista céljaira, vagyis szerzeményeinek Magyarországon való népszerűsítésére – Margit felül a misztifikációnak, s Serbannal találkozva, előbb háttal fordít neki, majd rászánja magát arra, hogy meghallgassa Tibort, jegyesévé legyen, s mint ilyent bemutatassa Serbannak.”

Az intrika tükörstruktúrájú: most a magyar leányt fenyegeti a veszély, hogy a román fiú elhagyja nemzetisége miatt. „Magyar oldalon” a konfliktust az operettben szokásos szerelemföltés is generálja, de sokkal élesebben, s immár operettszerűtlenül merül fel az őslánytan-tanár rasszista elfogultsága, aki arra hivatkozva ellenzi a román–magyar vegyes házasságot, hogy „családjukban századokon át nem keveredett idegen vér.” A szüzsé párhuzamossága, a hibák–erények egyenlő mércéje itt felborul: Elena személyes érzelmi csaldáson alapuló (megbocsátható) magyarellenessége áll szemben „a vér tisztaságát” előtérbe helyező, az operett megírása idején egyértelműen a fasizmus-hoz kapcsolódó rasszista ellenérvvel. A magyar szereplők nem járnak jól eme összehasonlítással, hisz Margit is bedől a Serbant karrierizmussal vádló feltételezésnek.

„Ez [Serban – H. Gy.] eleinte tréfára veszi a dolgot, de rövidesen meg kell győződnie arról, hogy Margit korántsem tréfál. Margit a szemébe vágja, hogy karriert akart csinálni, s erre használta fel őt eszközül. Ezért tehát mehet szépen vissza Bukarestbe, közöttük mindennek örökre vége. Margit, miközben eljegyzi magát Tiborral, ráébred arra, hogy nem tud élni Serban nélkül, s ezt nyíltan megvallja Tibornak, aki előtt az eljegyzést „rossz tréfának” minősíti. A fiút annyira meghatja szerelmének kétségbeesése, hogy maga ajánlkozik: elmegy és visszahozza Serbant. A felvonást a hajóra szálló Serban messziről hallatszó éneke fejezi be, amelyre mintegy válaszul, Margit dala visszhangzik:

„Maglehet, nem látlak  
Soha többet,  
De a lelkem – ládd csak –  
Összetörted.  
Híven sirat szívem:  
Örökké szeret,  
Sohase feled.”

Az operett-dramaturgiában szokásos módon a második felvonás végén kulmináló konfliktus oka tehát nem a megszokott szerelmi félreértés, hanem etnikai alapú gyanakvás és bizalomhiány. Ennek feloldódása a harmadik felvonásban Romániához kötődik. De a cselekmény helyszíne, Szeben, a közös kulturális múlt terepe is.

### *„III. Felvonás első kép*

Újra Romániában vagyunk, Szeben mellett. A színház egy falusi ház, előtte gyümölcsös, amelyben virágba borultak a meggyfák. Az egyik fa alatt asztal, mellette Serban ül. Előtte konyakos üveg, amelyből bánatában bőségesen fel-felhajtogat. Felejteni igyekszik Margitot, aki miatt két hét óta a falat se megy le a torkán. Dumitras és Achim igyekeznek lelket önteni belé: legyen tekintettel legalább édesanyjára, akit különben is értesítettek a történekről. Megjön Tibor, aki Bukarestben volt Serban anyjánál, s megtudta tőle Serban címét. A mélyen megaláztatott férfi eleinte meg se akarja hallgatni a Margittól üzenetet hozó Tibort, de aztán mégis szóbaáll vele. Így aztán tisztázódik a félreértés, amelyet Margit Serban eltávozása után tudott meg és Serbannak több levélben meg is írt. A leveleket Serban anyja mind elküldte volt fiának, aki azonban felbontatlanul hagyta őket. Tibor azt is közli, hogy Serban anyjával folytatott beszélgetései során meggyőződhetett: Elena feladta korábbi magyarellenes előítéletét. Serban most felbontja

Margit leveleit, s már az elsőben olvashatja a lány bocsánatkérő szavait. Tibor, eleget téve megbízatásának, barátságosan elbúcsúzik Serbantól és siet, hogy megtáviratozza Margitnak a történeteket. Tibor még azt is megígérte, hogy mindent elkövet az öreg őslénytantanár meggyőzésére. Serban bejelenti barátainak, hogy egy hét múlva jön Margit és megtartják eljegyzésüket. Az egész falut meghívja.”

A konfliktus feloldását a Romániába utazó Tibor közvetítése – megint a két ország közti szabad mozgás illúziója – s Margit bocsánatkérése, tehát szimbolikus behódolása, hibájának egyoldalú elismerése teszi lehetővé. Elena korábbi vehemens magyarellenessége megszűnésének okáról nem értesülünk, e gyökeres fordulat *deus ex machina*ként hárítja el az akadályt a *happy end* elől.

„*Második kép.*

A szín ugyanaz. Megérkeztek: Margit, Horváth István, Elena. Kitűnik hogy István: az öreg őslénytán-tanár se ellenzi többé Margit és Serbán házasságát. Tibor meggyőzte azzal, hogy elmesélte neki Elena történetét, amelyet tőle magától hallott. Azt a fiút, aki elhagyta, mert szülei ellenezték, hogy román lányt vegyen el, Horváth Sándornak hívták, s nem volt más, mint István bá testvére. Így a történet annyira meghatotta az őslénytán-tanárt, hogy egyszerre elpárolgott ősz fejéből minden nemzetiségi előítélet. Ady Endre sorait idézi arról, hogy mikor fogunk már összefogni mi magyarok,... s legördül a függöny.”

A szülők – egykor elmulasztott lehetőségeikre való rádöbbenésével indokolt – érzelmi pálfordulása hagyományos operett-dramaturgiai fogás. Kálmán Imre *Cirkuszhercegnőjében* például a vendéglősfő táncoskomikus azért nyer utólagos hozzájárulást félelmetes mamájától a cirkuszban dolgozó szerelmével kötött házassághoz, mert kiderül, hogy a leány a vendéglősmama egykori katonatiszt szerelmének árvája. Azért nem kell tehát az ifjú vendéglősnek feleségül vennie egy másik szállodáscsalád leányát, mert anyja átérzi, számára is mennyire fájdalmas és káros volt, hogy egykor eltiltották a snájdig tisztától. Ráadásul, eme érzelmi kapocs révén immár rokonnak, magához közelállónak tekinti egykori szerelme leányát, akinek boldogságát ugyanúgy szívéen viseli, mint saját fiáét. A román–magyar operett-házasság esetében ugyanez a dramaturgiai sablon működik. Az idősebb nemzedék mindkét oldalán belátja az egykori tiltás káros következményeit, s ez indokolja a fiatalok házasságához való hozzájárulásukat. Az Ady-vers zárásként, intertextusként darabba applikálása már nemcsak érzelmi, hanem racionális alapú, a múlt ellenségességére fátylat borító összefogásra hív. Érdekes, hogy a szocialista társadalmi berendezkedés azonossága, a politi-

kai tábor közössége nem merül fel az összefogás indokaként, az mintegy reflektálatlan adottságként jelenik meg. Ugyanígy nem utal a librettó azon történeti–politikai okokra sem, melyek az idősebb román–magyar szerelmespár házasságát hiúsították meg a háború előtt.

### *A hatalmi kontroll szempontjai*

A továbbiakban Keleti György bukaresti magyar nagykövetnek a fenti operetről írott jelentését vizsgáljuk, kibogozandó, ő mely okokból tartott a fentebb ismertetett román operett magyarországi bemutatásától. Dilemmájának megértéséhez újra utalnunk kell ama taktikai váltásra, mely 1956 után módosította a szovjet és népi demokratikus operettekkel kapcsolatos hatalmi attitűdöt. E csekély sikerrel kecsegtető operettek színrevitelét ugyanis a Művelődésügyi Minisztérium és a színházak – kimondatlan egyetértésben – egyre inkább nyilvános politikai megemlékezésekkel „váltották ki”, hisz e zenés bemutatók költsége magas volt, és sikertelenségük esetén a ráfizetés nagy. Esettanulmányunk épp egy abból eredő konfliktusra világít rá, hogy miközben a szocialista import-operett elvi szükségességének és deklarált művészi értékének normája nem érvénytelenítődött, egy efféle mű magyarországi bemutatásának szándéka már elsősorban problémaként tételeződött a magyar diplomácia és a Művelődésügyi Minisztérium számára. Mikor tehát – a Fővárosi Operettszínház nagysikerű vendégjátéka után – a pesti és a bukaresti operettszínház együttműködését, s új román operettek magyarországi bemutatását sürgető üzenetek érkeztek Bukarestből, az nem örömet, hanem aggodalmat váltott ki. Némety Béla, a Külügyminisztérium I. számú Politikai Osztályának vezetője 1959. július 9-én „szigorúan titkos” minősítésű feljegyzést<sup>12</sup> küldött a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Osztályának „Román operett a magyar–román barátságról” tárgyában. E feljegyzéshez csatolta Keleti követ fenti tárgyú jelentését s mellékletként az általunk korábban elemzett tartalmi kivonatot. A külügyminisztériumi tisztviselő kéri az operettel kapcsolatos észrevételek közlését. A román–magyar barátságról szóló operett feltehetőleg azért váltott ki ilyen diplomáciai aktivitást, mert témája – kimondatlanul – mindkét fél önreprezentációját kényesen érintette, miközben az ezzel kapcsolatos vitás pontok megtárgyalását a kül- és belpolitikai *status quo* lehetetlenné tette. Mindezen, évtizedek óta gyűlő politikai feszültség-

<sup>12</sup> MOL Művelődésügyi Minisztérium Színházi főigazgatóság (főosztály) (1958–1973) XIX-1-4-ff 15. d. 48387/1959.

góchoz csatlakozott az 1956-os forradalom leveréséhez nyújtott román segítség, majd a Nagy Imre-csoport tagjainak a Forradalmi Munkás Paraszt Kormány kérésére történő romániai fogva tartása. (A totális bizalomhiány által uralt mindennapokba enged bepillantást a Lipcsey Ildikó válogatásában és bevezető tanulmányával 2004-ben megjelent *Magyar-román kapcsolatok 1956–1958. Dokumentumok* című kötet.<sup>13</sup>) A fentiek alapján egyáltalán nem meglepő, hogy Nagyék kivégzése után egy évvel a magyarok számára kockázatosnak tűnt egy, a román–magyar barátságot tematizáló tömegkultúra-termek bemutatása Budapesten, ahol épp csak sikerült elnyomni a szovjet megszállás elleni nyílt társadalmi ellenállást. A valóságban nem létező román–magyar barátság témája esetében, a szőnyeg alá söpört konfliktusok és ellenérzések közegeiben, a színházi nézőtér személytelen s kaján nyilvánosságában egy „valami elleni” nevetésnek kiszámíthatatlan következményei lehetnek volna. Miközben sem a témával kapcsolatos nosztalgikus, sem az érzelmi motívumok kihangsúlyozása nem ígért sok jót a kultúrpolitikában 1956 után már óvatos döntéshozók számára. Akik tapasztalatból tudták, hogy a színházi előadás politikai tiltakozásra való kisajátítása ősrégi gyakorlat. Tulajdonképpen a Jan Assmann által a kontraprezentikus emlékezet aktivizálódásaként<sup>14</sup> leírt jelenségről van szó, melynek során a színpadon látottakra való atipikus érzelmi reagálásával a közönség másként ki nem fejezhető politikai tiltakozást közvetít. 1956 után buzgó párthű feljelentők többször számoltak be hasonló színházi történeésekről, azokat ellenforradalmi hangulatkeltésnek nevezve. Urbán Sándor 1957. január 22-i, az MSZMP Intézőbizottságának címzett levelében<sup>15</sup> például azt jelenti, hogy január 20-án az Erkel színházban a *Cigánybáró* előadásán a Gábor diák által „feltűnően” meglepett nemzeti zászlót a közönség percekig tartó tapsviharral fogadta, amit a levélíró tüntetésként értékel. Ugyanez a provokáció történt szerinte a harmadik felvonásban, ahol a „győztek a Barinkai által vezetett magyar fiatalok!” mondatot a „nacionalisták és az ellenforradalom hívei” tapsorkánnal fogadták. Látható, egy operett-előadás a sokszoros ellenőrzés ellenére is rejthetett veszélyeket a kétes pedigréjú Kádár-rendszer számára. Effajta, nézőket és játékosokat a hatalommal szemben érzelmileg összekapcsoló cinkosság érinthette az örök és megbont-hatatlan román–magyar barátság tabuít is. Egy névtelen levélíró 1957. augusztus-

<sup>14</sup> Lipcsey Ildikó (vál.) – Pál Lajos – Vida István (szerk.): *Magyar-román kapcsolatok 1956–1958. Dokumentumok*. Paulus-Publishing Bt. – Nagy Imre Alapítvány: Budapest, 2004.

<sup>15</sup> Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz: Budapest, 1999. 80.

<sup>16</sup> MOL M-KS-288-22 1. ő. e. 217.

tus 15-én a „Tolna megyei dolgozók nevében” vizsgálatot kér a Magyar Játékszín igazgatósága ellen.<sup>16</sup> Úgy véli, a társulat a *Marica grófnő* című Kálmán-operettet „erős irredentizmusban mutatta be”. A darab szerinte a grófok és bárók semmittevését dicsőítette. A közönség egyes csoportjai a *Szép város Kolozsvár* dalba „beletapsoltak és valósággal tüntettek”. E kiragadott színházi példák közül is látható, mennyire nem volt – nem lett volna – politikai és diplomáciai kockázat nélküli a román–magyar barátságról szóló operett bemutatója, s mennyire megalapozott Keleti Ferenc nagykövet aggodalma. 1959. május 23-i, Sik Endre külügyminiszternek címzett levelében<sup>17</sup> meglepő, hogy nemcsak az esetleges bemutató politikai következményeivel foglalkozik, hanem részletekbe menő dramaturgiai elemzéssel kritizálja a szöveggönyvet. Szempontjai nemcsak politikaiak, argumentációjából az is világos, milyen esztétikai kvalitásokat vár el egy színházi előadástól.

E részletes műelemzés lehetővé teszi, hogy a korabeli magyar és román szocialista önkép motívumait, illetve a reprezentációjukkal kapcsolatban felmerülő kívánalmakat feltérképezzük. A két nép közti viszony operettbeli ábrázolásának terve, a korabeli kánon szempontjából annyiban nem volt eleve elvetélt ötlet, hogy a korszak uralkodó esztétikai dogmája, a szocialista realizmus sematikus világképet követelt, s ez összeegyeztethető lett volna az operett színháztörténeti hagyományával. Keleti követ azonban – meglepő módon – épp azzal az indokkal utasítja el a román operettet, hogy alkotói figyelmen kívül hagyták a szocialista realizmus „erkölcsi és politikai nevelő” szerepét.

„N. Kirkulescu állami díjas román zeneszerző operettet szerzett a magyar–román barátságról (a szöveggönyvet Al. Sahighian író és N. Kanner nyugdíjas színművész írta). A szerzők kb. egy és fél éve várják az Oktatás- és Művelődésügyi Minisztérium jóváhagyását a darab előadására. Az operett témájában sokat ígérő, de kivitelezésében lelkiismeretlen, az emberek erkölcsi és politikai nevelésének igényeit mellőző, alapjában elhibázott. Tájékoztató céljából mellékelem a szöveggönyv tartalmi kivonatát. Az «Amikor a meggyfák kivirulnak» c. operettben mindenekelőtt a művészi munka társadalmi jelentősége és ennek következtében a művészi felelősség átérzésének teljes hiánya a szembetűnő, noha a magyar–román barátság témája éppen ezt a kivételes társadalmi jelentőséget és művészi felelősséget tenné szükségessé.”

<sup>16</sup> MOL XIX-I-3-a 608. d. 8775–325.

<sup>17</sup> MOL KÜM Admin. Románia (1945–1964) XIX-J-1-k 22. d. 18/b-003956–1958.

Keleti tehát elismeri a barátság-téma kényes mivoltát, de mintha az alkotótól várná a reprezentációból eredő veszélyek hatástalanítását. Dramaturgiai kifogásai részletes ismertetésekor érdemes arra is figyelni, hogy a korabeli ideológiai köznyelv milyen megkérdőjelezhetetlenül érvényesnek tűnő szempontrendszert teremtett az „esztétikai elemzés” számára. A konyha-utópiához igazított olyan általános kategóriák, mint „eszmei mondanivaló,” „jellemformálás,” a „szocialista építés szellemében való ábrázolás” segítségével könnyedén megítélhetőnek tűnt minden alkotás. Ne legyünk történelmietlenek, ne várjuk el Keleti követtől „visszamenőleges hatállyal” a tömegkultúra-műfajok egyenrangúságának elismerését, mely Nyugat-Európában is csak a hatvanas évek végén terjedt el. De azt azért jelezzük, hogy az általa az operetten számon kért ábrázolási mélység – a népek gyűlölködése okainak történelmi távlatba helyezése – inkább egy szaktanulmány, esetleg egy dráma, vagy tragédia keretei közé illik. Efféle társadalomtörténeti argumentáció semmiképpen nem várható el a története során mindig zenei-, szöveg- és kulturális panelekből építkező operettől.

„Az első felvonás színhelye ismeretlen, feltételezhetően Bukarest, a II. a Margit-szigeten, a III. egy Szeben-melletti faluban történik. A tartalmi kivonat csak a főcselekményt vázolja. Ahhoz azonban, hogy az operetről teljes képet kapjunk, néhány epizódot is ki kell emelnünk, még akkor is, ha a cselekmény ezek nélkül is a teljesség érzetét kelti. Ezek az epizódok ugyanis nem tartoznak szervesen az operetthez, az eszmei mondanivaló egyáltalán nem követeli meg a cselekménybe való beszövésüket, nehézkessé teszik az operett amugyis eléggé összekuszált szerkezetét. Az I. felvonás elején kiderül, hogy Elene Canteanu ellenzi fia házasságát a magyar Sallay Margittal. Mivel az operett napjainkban játszódik le, ettől kezdve nem kétséges előttünk, hogy a román fiú végül mégis elveszi a magyar lányt. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy hasonló téma feldolgozása eleve indokolatlan, ebben a formában azonban semmi értelme sincs, mert hiányzik belőle az az eredetiség, a cselekményéből a drámai feszültség, amit csak az adhatna meg, ha a szerzők az emberek jellemét formálva igyekeztek volna a népek gyűlölködésének tényét kellő történelmi megvilágításba helyezni, s a valóságot ily módon a mai kor, a szocialista építés szellemének megfelelően ábrázolni.”

Keleti álláspontját – kölcsönvéve Kulcsár Szabó Ernőnek a korszak irodalomszemléletéről adott megfogalmazását<sup>18</sup> – úgy jellemezhetjük, hogy a követ „a műalkotás jeleit a vágyképszerű «valóságra» vonatkozó kijelentések rendszeré-

<sup>18</sup> Kulcsár Szabó Ernő: *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*. Balassi: Budapest, 1994. 17–18.

nek tekintette”. Elvárása egymásnak is ellentmondó kívánságokat takart: a figuráknak egyfelől hétköznapi magatartásformáknak megfeleltethető pszichológiai hitelességgel kell fejlődniük, másfelől e lélektani mozgás csak az utópia irányába mutathat. Eme, imitációra szűkülő stiláris imperativus *ab ovo* kizárna a műalkotások köréből minden absztrakt, lírai, tehát valamely módon stilizált szerveződésű alkotást. Amit a követ kíván, az egy vágyképszerű valóságnak a politikai utópia diskurzusrendjébe illeszkedő megérezkítése. Ez operettben annál is kevésbé megvalósítható, mert, miként Richard Dyer *Szórakozás és utópia* című tanulmányában<sup>19</sup> kifejti, az utópia megérezkítése egy zenés szórakoztató alkotásban döntően nem a verbális szinten történik:

„A szórakoztatás azonban nem utópia-modelleket mutat be. Az utópia jelleg inkább a szórakoztató mű által megtestesített érzésekben foglaltatik. A szórakoztató mű inkább közvetlenül az utópia kiváltotta érzetet mutatja, s nem azt, hogy az utópia miként fog szerveződni. A szórakoztatás tehát az érzékiség szintjén működik. Érzékiségen olyan hatásképes kódot értek, mely a kulturális termelés adott módjára jellemző, specifikus.”<sup>20</sup>

A librettón a hétköznapi logika ok-okozati rendjét számon kérő követ tehát tévútra lép, hisz a zenés tömegkultúra műfajaiban a megcélzott érzelmi hatás a zene, tánc és látvány szinkretikus összbenyomása révén jön létre a befogadóban, s nem a logikus magyarázatot prezentáló szövegszinten alakul ki. Nem várható el tehát a szóban forgó operettől, hogy a két nép közti valós ellenségeskedés állítólagos eltűnésének történetileg indokolt rajzát adja egy olyan műfajban, melyben a konfliktusok csak a nem túl jelentős tétre menő intrika elemei, egy rendszerint boldog véggel megoldódó szerelmi történetben.

„Azonban nemcsak Elena Cantea ellenzi fia házasságát a magyar leánnyal, hanem István is, hogy húga, Sallay Margit a román fiú felesége legyen. Az ellenségeskedés motívumának kettősségét itt feltételezhetően az határozza meg, hogy az operett magyarországi és romániai színpadokon egyaránt kielégítse az igényeket. A baj azonban ott van, hogy a szerzők e kettősség ábrázolásával, valamint a cselekménybe tűzdelt epizódokkal kizárják a főszereplők jellemábrázolásának lehetőségét. A fejlődés, valamint a főszereplők közötti ellenségeskedés felszámolása – aminek ábrázolása voltaképp a darab elsőrendű feladata lenne – az operett cselekményén kívül zajlik. Ezzel a kor, a történelmi háttér érzékeltetése is elveszíti hitelét. Valószí-

<sup>19</sup> Dyer, Richard: Entertainment and utopia. In: Doring, Simon (ed.): *The Cultural Studies Reader*. Routledge: London and New York, 1993. 272–283.

<sup>20</sup> Uo. 273.

nütlén és naiv az a szembeállítás is, ahogyan az operettben szereplő Veres Tibornak sikerül Elena Canteát a fiatalok ügyének megnyerni. Ugyanez a Veres Tibor beszéli el később Istvánnak is Elena megrázó történetét, akit Sallay Margit apja – ifjúkorában családja unszolására elhagyott. És ha a szerzők jóakarátát feltételezve el is hinné valaki Istvánnak ezt a gyors változást, Elena Canteát nem tudja hová tenni, mert az ő meggyőződésének valóságosságát a szerzők nem is kísérelték meg bemutatni. Grotzesk helyzet ez, amelyben az új társadalom szerepe a nemzeti gyűlölködés felszámolásában teljes mértékben háttérbe szorul.”

Keleti tehát a kölcsönös bizalmatlanság és a negatív sztereotípiák lerombolásának színpadi demonstrációját hiányolja. Tudathasadása abból ered, hogy miközben gyakorló diplomataként tisztában van vele, hogy sem a közös ideológiai táborba kerülés, sem a magyar autonómia formális feltételeinek romániai biztosítása nem jelentette e két nép közti ellenségeskedés végét, mégis egy, a tapasztalatainak ellentmondó hazugság hihetőnek ható megérzőkítését várja a szerzőktől.

A továbbiakban azt is értékelte: a librettisták nem mérnek egyenlő mértékkel a komikus–negatív vonások kiporciózásakor. Úgy véli, csak egy magyar figurát ábrázol a darab eltúlzottan nevetségesnek, „együgyűségben felülmúlhatatlannak”.

„Ehelyett az operett ¾-ed részében szükségtelen epizódok egész sora található, amelyek közül csupán néhányat említünk. Az operettben pl. jelentékeny részt tesz ki annak ábrázolása, hogyan hagyja el a román fiú egy véletlen félreértés miatt a magyar leányt. A história majdnem az egész második felvonást kitölti. A félreértést István, a rövidlátó tanár okozza, akit a szerzők a színpadra lépéstől kezdve mindaddig egészséges látásúnak tüntetnek fel, amíg a változatosság kedvéért eszükbe nem jut a két fiatal egymásra haragítása. Ezenkívül óslánytan-tudóst csinálnak belőle, aki a színpadon mindenkinek mammut-fogakat mutogat, ősrégi állatok maradványairól fecseg stb. A szerzők így a magyar tudósból az együgyűségben felülmúlhatatlan szereplőt csináltak. Felesége a szerzőt [sic!] beállítására szerint a fiatalok érdekében azzal akar hatni rá, hogy 30 évi házasság után egyszeriben cseh-szlovák származásúnak tünteti fel magát. A tudós oly együgyű, hogy ezt nyomban elhiszi, később azt is, hogy mindez csak tréfa volt. Ezután következik a csoda, ugyanis az operett végén a tudós mintegy varázstütsére egyszeriben megváltozik és egy történet hallatára, minden átmenet nélkül ostorozni kezdi a nemzetiségi előítéleteket, magasztalja a népek közötti barátság és testvériség eszményét. A szövegkönyvből ítélve mindez ízléstelenség és művésziatlenség.”

Figyelemre méltó az interetnikus ábrázolás korabeli hitelességét illetően az őslénytan tanár feleségének bevallott „csehslavák származása”. E politikailag végtelenül korrekt dezignáció, melyet a jelentés szerzője kommentár nélkül hagy, mutatja, meddig terjedt a követ által korábban igényelt történelmi hitelesség.

A továbbiakban Keleti az operettszöveg stilizált nyelvi humorra törekvését illeti lényegében igazságtalan kritikával, hisz a bugyuta bemondások a műfaj tradicionális hatáskellékei, melyek mindig a befogadó közeg nyelvi divatjához, szlengjéhez alkalmazkodnak, így hatásosságuk is csak ahhoz viszonyítva értékelhető. Az idézett poénon magyarul tényleg sután hatnak, de nem tudjuk, nem kapcsolódtak-e olyan román tömegkultúra-intertextusokhoz, melyek révén a helyi nézők számára éppenséggel humorosaknak tűntek.

„A képletes beszéd, a költői hasonlatok, a humoros jelenetek ugyancsak nem tartoznak az operett erényei közé. Csak néhányat ragadunk ki közülük: „az eljegyzés olyan, mint egy futballmérkőzés”, „a tavasz miatt 42°-on is túlszökött a hőmérsékletem”, „a kótyagoság vonzóvá tesz”, „egyet kacsintok és a lányok úgy megrohannak, mint a legyek” stb. Az operett szövegeknyvéből sok hasonlót lehetne felsorolni, nem is beszélve a dalbetétek banális szövegéről.”

Ahogy utaltunk rá, mind a „banális” dalszöveg, mind a helyi humorstandardra hajazó, s abból építkező szóvicc elengedhetetlen kelléke az operettnek. Az asszociációk képtelensége, a nyelvi rímek banalitása csak fokozza a hatást. Hogy e téren, a műfaji szabályokhoz való hűség tekintetében mennyire nincs mit a román librettista és szövegíró szemére vetnünk, azt érzékeltessük egy átlagos két háború közti magyar operett humorpaneljeinek példáján. Az 1929-ben bemutatott *Miss Amerika*<sup>21</sup> című, Eisemann Mihály komponista és Szilágyi László librettista által jegyzett, humoros, mi több, blőd interetnikus reprezentációkban bővelkedő operettben efféle épületes dalszövegeket hallhatott a Fővárosi Operettszínház közönsége:

„Ma minek a bu,  
Egye meg a szu,  
Busuljon a buta marabu.”<sup>22</sup>

A *Miss Amerika* nemzetközi szereplőgárdájával, az egész világot behálózó helyszíneivel az interetnikus reprezentáció közhelyszótáraként is funkcionál-

<sup>21</sup> Az operett librettója a *Színházi Élet* 1929. 14. számában jelent meg.

<sup>22</sup> Uo. 148.

hatna. Az egzotikus panelek közhelyeinek kortárs szlengben való tálalása is gyakori vicc-csiholó eljárás volt.

„...Jár a Szaharán egy karaván, gyere babám  
Snassz itt a talaj,  
Nem nő itt a paraj  
Nincs itt sohasem fű...”<sup>23</sup>

A távoli kultúrákról a köztudatban élő sztereotípiákra való játékos utalások mellett poénként hatott a közismert magas kultúra-elemekre való parodisztikus célzás is. Íme, egy Petőfi intertextus-hátterébe ágyazott dél-amerikai életkép, az „operett-kreolizáció” egy példája a *Miss Amerikából*.

„A falu végén kurta kicsi lak áll  
Gyere be rózsám vár a teli pohár.  
A Missziszipi partja pont oda rug  
Gyere be, néger dszesszband zug.

Fekete korcsmárosné aranyvirág  
Ide a titkos raktár legjobb borát.  
Öreg legyen, mint kétszer a nagyapád.  
Hisz a szemünk már duplán lát!”<sup>24</sup>

A dialógusokban a humorosnak szánt verbális riposztok sem az építő nevetés eszköztárát, hanem a testi funkciókra utaló „alantas” humor eszközeit alkalmazták:

„Juliette (Jimmynek): Ugyan hányjon fittyet az egésznek.  
Jimmy: Attól félek, hogy nem fittyet fogok hányni.”<sup>25</sup>

A fentiekkel azt kívántam csupán jelezni, hogy a román operett poénjaira vonatkozó kritika jogossága csak a helyi humorarzenál és vicc-kánon ismeretében lett volna megítélhető. A kozmopolita operett-iparban a viccek Keleti által felvetett szellemesség-deficitje egyébként sem lett volna probléma, hisz a forráskultúrából származó, hangsúlyozottan nem irodalmi librettót a fordító/átdolgozó a befogadó kultúra igényei szerint jelentősen átszab(hat)ta. A szocialista korszak államközi szinten bonyolódó, protokolláris szabályok által meghatározott darabcseréi esetében azonban az efféle, korábban természe-

<sup>23</sup> Uo. 154.

<sup>24</sup> Uo. 148.

<sup>25</sup> Uo. 152.

tes, helyi elvárás-horizonthoz való alkalmazás csak titokban történhetett volna, s egy esetleges botrány a feszült román–magyar viszonylatban még az átlagosnál is fenyegetőbb veszély volt.

Mivel – eddigi argumentációjából következően – az operett nem érné el a kívánt politikai célt, a nagykövet a levél további részében a pesti bemutató „megúszásának” esélyeit latolgatja. Figyelmeztet, a kölcsönösségre épülő kulturális kapcsolatok játékszabályai miatt a bemutatóra „felszólított” magyar döntéshozóknak ajánlatos minél előbb állást foglalni az ügyben. Maga olyan, a korabeli diszkurzusrendbe illeszkedő, a szórakoztató műfajok deklarált alsóbbrendűségére hivatkozó visszavonulást ajánl, mely szerint a román–magyar barátság kérdése túlságosan nagy horderejű ahhoz, hogy azt a könnyed operett-formában dolgozzák fel. Emlékeztet, a darab romániai jóváhagyása azért is kínos lenne, mivel a Fővárosi Operettszínház 1958-as vendégjátékán, a barátság-rítus követelte koreográfia jegyében elkötelezte magát egy román operett pesti bemutatására. Figyelmeztet az ugyanebből az operettből tervezett koprodukciós film veszélyére is.

„Az operett egyetlen pozitív oldala a szép és melodikus zene. Kirkulescu zeneszerző igénytelensége a szöveggönyv íróival szemben ezért érthetetlen. Az operettben idéleneknek ábrázolt magyarok és románok az eredeti és alapjában véve jóhiszemű célkitűzéssel ellentétben sokkal inkább azt tanulják meg, hogyan gyűlöljék egymást. Az operett ebben a változatban remélhetőleg nem is kerül jóváhagyásra. A minisztérium zenei igazgatósága mindenesetre arra törekszik, hogy a szöveggönyv átírásával elérje az operett bemutatását. A minisztérium filmfőigazgatóságának is tervei vannak az operettel. Megfelelő szöveggönyv alapján történő bemutatkozása után azt magyar–román koprodukcióban filmre szeretnék vinni. Ezért tartottuk szükségesnek, az annak jelenlegi változatával kapcsolatos észrevételeket megtenni. Az a véleményünk, hogy miután az Oktatás- és Művelődésügyi Minisztérium művészeti tanácsa hivatalosan állást foglal ebben a kérdésben, és módosítással esetleg elfogadja Kirkulescu operettjét, a magyarországi bemutatás lehetőségeit és a koprodukció létrehozásának feltételeit is mielőbb meg kellene vizsgálni. Az itteni állásfoglalásról idejében tájékoztatást küldök.”<sup>26</sup>

Magyarországon ekkortájt épp a hatalom és a gazdaság konszolidálása folyik, a háttérben széleskörű, megfélemlítő megtorlással: sem energia, sem szándék, sem pénz nincs már a „lakosságot” feleslegesen ingerlő, drága és bukással fenyegető produkciók pusztán protokolláris okokból történő színpadra vitelére. A román diplomácia azonban eltökéltnek látszik a korábbi magyar ígéret behajtásában. Kele-

<sup>26</sup> MOL KÜM Admin. Románia (1945–1964) XIX-J-1-k 22. d. 18/b-003956–1958.

ti nagykövet 1959. június 25-én újabb „szigorúan titkos” minősítésű iratban<sup>27</sup> jelenti a külügyminiszternek, hogy az *Amikor a meggyfák kivirulnak* című operettet mégis csak elfogadta a bukaresti művészeti tanács. Hírt ad arról is, hogy a bukaresti operettszínház igazgatója ezt követően felvette a kapcsolatot a magyar követséggel, mégpedig a budapesti bemutató sürgetése érdekében. A nagykövet érzékelteti ugyan a román diplomáciai nyomást, de úgy foglal állást, hogy az előadás hasznot hajthat az együttműködés más területein. A Művelődésügyi Minisztérium nem reagál a felvetésre. A román „operett-diplomácia” nyomása mindazonáltal nem enyhül. A Külügyminisztérium I. számú Politikai Osztálya 1960. január 26-án továbbítja Meruk Vilmos művelődésügyi minisztériumi főosztályvezetőnek a bukaresti magyar követség újabb jelentését,<sup>28</sup> mely a magyar zene romániai népszerűsítésével foglalkozik, de lényegében a zenei kapcsolatok egyoldalúsága miatti román elégedetlenséget közvetíti.

„[...] miközben az RNK<sup>29</sup>-ban egymást követik a bemutatók, nálunk ezen a téren nem történik semmi. ... [Javaslati:]... 7. A Fővárosi Operettszínház tűzze műsorára a «Szálljon a dal» c. román nagyoperettet. A Fővárosi Operettszínház erre egyrészt a romániai vendégszereplése során tett hivatalos nyilatkozatot, másrészt erre a bukaresti Operettszínházzal kötött elvi megállapodás is kötelezi.”<sup>30</sup>

A Művelődésügyi Minisztérium a Fővárosi Operettszínház és a bukaresti operettszínház román fél által sürgetett kapcsolatfelvételét sem tartotta aktuálisnak, mivel épp ekkoriban váltották le a színház éléről az 1957-ben, Gáspár Margit lemondása után kinevezett Fényes Szabolcs zeneszerzőt, s neveztek ki helyére egy minisztériumi tisztviselőt. Az e váltásra való hivatkozás lehetősége kapóra jött a kapcsolatfelvétel további halasztásához. Egy, a Kulturális Kapcsolatok Intézetébe 1960. szeptember 28-án küldött levelében<sup>31</sup> a színházi főosztályvezető az alábbiakban számol be a román féllel folytatott konzultációjáról.

„Helyesebbnek tartanánk, ha néhány bemutató után – amelyek reméljük sikeresek lesznek – hoznánk össze a két színház vezetőségét. Annál is inkább, mert

<sup>27</sup> MOL KÜM Admin. Románia (1945–1964) XIX-J-1-k 22. d. 18/b.- 003956/1–1959.

<sup>28</sup> MOL Művelődésügyi Minisztérium Színházi főigazgatóság (főosztály) (1958–1973) XIX-I-4-ff 30. d. 007384/sz. t. 1960.

<sup>29</sup> Román Népköztársaság.

<sup>30</sup> MOL Művelődésügyi Minisztérium Színházi főigazgatóság (főosztály) (1958–1973) XIX-I-4-ff 30. d. 007384/sz. t. 1960.

<sup>31</sup> MOL Művelődésügyi Minisztérium Színházi főigazgatóság (főosztály) (1958–1973) XIX-I-4-ff 28. d.

a magyar Operettszínház jelenlegi vezetőségének elképzelései sokkal közelebb állnak a román operettszínházéhoz, mint az a múltban volt.”<sup>32</sup>

Ez egyszer a magyar fél fordítja a románok ellen a kulturális kapcsolati retorikát, hisz a bukaresti operettistákat valószínűleg épp a Fényes Szabolcs-féle, a háború előtti hagyományt idéző elegáns profizmus ragadta meg és inspirálta kapcsolatfelvételre.

A továbbiakban a román kezdeményezés a kulturális kapcsolatfelvételt alacsonyabb szintjére szorul. „Művészcsere” keretében meghívják ugyan a Fővárosi Operettszínházba Ion Daciant, aki 1963 májusában énekel *A mosoly országában*, miközben – a kölcsönösség jegyében – Németh Marika Bukarestben lép fel. E vendéggjátékkal kapcsolatban azonban csak egy, a Művelődésügyi Minisztérium és az Fővárosi Operettszínház közti nézeteltérésről tudósító levél<sup>33</sup> maradt fenn, mely illúzióromboló módon azt kutatja: ki fizesse a román művész repülő- és szállásköltségét. Az együttműködés ekkorra már az intézmények számára is pusztá formalitássá vált.

A fenti esettanulmánnyal természetesen nem azt kívántam demonstrálni, hogy a román–magyar barátság, illetve annak dráma-, előadásbéli vagy nemzetközi művészi együttműködésben megvalósuló reprezentációja eleve kudarcra ítélt vállalkozás lenne. Csupán a pártállami barátságretorika hamiságát kívántam szemléltetni. Az élő kulturális kapcsolat példajaként idéziünk egy – Florica Ichim román színikritikus Tompa Gábor kolozsvári színgazgatóval és rendezővel folytatott beszélgetéseit tartalmazó – 2004-ben megjelent interjúkötetet.<sup>34</sup> Ebből kiderül, hogy az elmúlt évtizedekben milyen termékeny szellemi párbeszéd alakult ki spontán módon – rendezők, színészek közvetítésével – a két eltérő hagyományú színházi kultúra között.

A közeledés lehetséges és kívánatos tehát, de csak szabad egyének (alkotók és befogadók) érdeklődésére alapozva. A diktatúrák közötti – protokolláris formákba kényszerített, prognosztizálható cselekményű kvázi-műalkotásokkal operáló, kétes politikai célok demonstrálására koreografált – „barátság” működésképtelensége azonban az általunk vizsgált példából is kiderült. A kísérlet a „barátok” közti veszekedésbe torkolt, s a román–magyar barátságról szóló operett máig a fiókban pihen.

<sup>32</sup> MOL Művelődésügyi Minisztérium Színházi főigazgatóság (főosztály) (1958–1973) XIX-I-4-ff 28. d.

<sup>33</sup> MOL Művelődésügyi Minisztérium Színházi főigazgatóság (főosztály) (1958–1973) XIX-I-4-ff 82. d.

<sup>34</sup> Ichim, Florica: *Tompa Gábor, beszélgetések hat felvonásban*. Pallas-Akadémia: Csíkszereda, 2004.

LEVÉLTÁRI FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL)

Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP)

M-KS-288-33 Tudományos és Kulturális Osztály 1957-1963.

M-KS-288-22 Agitációs és Propaganda osztály (Társadalompolitikai Osztály) 1957-1989.

Népművelési Minisztérium (NM)

XIX-I-3-a Általános iratok 1949-1957.

Művelődésügyi Minisztérium (MM)

XIX-I-4-ff Színházi főigazgatóság (főosztály) 1958-1973.

Külügyminisztérium (KÜM)

XIX-J-1-k Általános iratok 1945-1979.

XIX-J-1-j Titkos Ügykezelés (TÜK) iratok 1945-1979.