

FRIED ISTVÁN

Csárdáskirálynő a világháborúban

Tegnap a Csárdáskirálynőben a Gerda Walde felolvasta a különkiadást a negyvenezer oroszról meg a drótakadályról – hát ha maga azt az éljenzést hallotta volna, keveset mondok, tízszer hogyvagyozták.

(Karl Kraus)¹

Az invenciózus, komoly készültségű fiatal muzsikusz gyönyörű, kitűnően hangszerelt magyar nótái kellemes szenzációja voltak a premiernek. Alig győzték a tüzetes nótákat megismételteni, és a szerzőjüket kitapsolni.

(Ady Endre)²

Man girrt und schnäbelt, / Süß benebelt. / Nützt die flüchtige Zeit, die goldene! / Drum tanz, mein Lieber, / Eh's vorüber! / Heut' ist heut!

(Die Csárdásfürstin)³

Noha az operettnek sokáig rossz volt a híre, néha még ma is az, Karl Kraus⁴ és Hermann Broch⁵ – természetesen – megfontolást érdemlő, vitát ösztönző ítéletével szemben egyre terjed a meggyőződés, hogy

1. Az ún. „magas”, „elit” és a populárisnak-triviálisnak tartott művészetek (súlyal az irodalom és a zene) között határozottan meghúzott „demarkációs” vonalak mind inkább elvesztik jelentőségüket, a különféle célzatú, más-más „eszközök” értéklehetőségeire esküvő nézetek nem kevésbé bizonyulnak részleges érvényűnek, egy korszak esztétikai-művészetre vo-

¹ Karl Kraus: *Az emberiség végnapjai. Tragédia öt felvonásban, előjátékkal, epilógussal.* Ford. Tandori Dezső. Utószó: Széll Zsuzsa. Bp, 1977, 98. Uő: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Frankfurt/Main 1986, 83.

² Fényes Samu: *A pereszlényi juss* c. „énekes játék”-ához Kálmán szerezte a betétdalok zenéjét. Ady Endre: *A pereszlényi juss.* In Uő: *Összes prózai művei VII.*, s.a.r. Kispéter András, Varga József. Bp, 1968, 193–194. A Zsuzsi kisasszony „ötletes, bájos zenéje”-t dicséri Laczkó Géza: Csontos az operettben. *Nyugat* 1915, I, 332–333.

³ *Die Csárdásfürstin. Operette in drei Akten von Leo Stein und Bela Jenbach, Musik von Emmerich Kálmán.* Leipzig-Wien 191? A további német idézetek innen valók, külön nem hivatkozom. A magyar szöveg Gábor Andor fordítása: *Színházi Élet* 1917, ápr. 8–15, 15. sz. A továbbiakban külön nem hivatkozom. („Turbékolj, bókölj, táncölj, csókölj,/ Míg tiéd a tánc s a nő/ Mert hátha holnap megtudod, hogy már késő”) Dolgozatomban inkább a német dalszövegekre összpontosítok. Gábor Andor átköltését, utalástechnikáját elemzi Hermann Zoltán: Hajmási Péter és Tsai. Avagy szabad-e újrakölni a Csárdáskirálynő dalszövegeit? *Színház* 2011, 3, 7–11.

⁴ Az 1. sz. jegyzetben i.h. uo, 675. Uő: *Offenbach«Renaissance».* In Uő: *Vor der Walpurgisnacht.* Unter Mitarbeit Kurt Krolop und Roland Linke hg. Dietrich Simon. Berlin 1971, 195–201, különösen: 199, 201.

⁵ Hermann Broch: *Hofmannsthal és kora. Szecesszió vagy értékvesztés.* Ford. Györfly Miklós. Bp, 1988.

natkozó elképzelései sokfélék, még több rétegűek: ilyen módon jeles művészek kirándulásait a szórakoztató műfajokba (a kabaréba, az operettbe, a népszerű sorozatokba stb.) nem pusztán a szerző személye miatt kell jóindulatú magyarázatokkal igazolni, hanem fel kell figyelni az eltérőnek deklarált művészeti akarások egymáshoz vezető szálaira; nevezetesen arra, hogy egy korszak „leképződése”, beszédmódjának rekonstruálása részint több szempont együttes figyelembe vételével történhet, részint arra, hogy a szórakoztató műfajok is rendelkeznek sajátjogú történettel, amely igen sok ponton érintkezik más – zenei, irodalmi, „összművészeti” – történetekkel.

2. A „bécsi” (talán pontosabban osztrák-magyar) operett „ezüst” korszakának két, legjelentősebb reprezentánsa, Lehár Ferenc és Kálmán Imre egyfelől zeneakadémiai tanultságú, elméletileg (is) képzett zenészek voltak (Lehár Prágában Dvořáknál, Kálmán Budapesten Koessler Jánosnál tanult zeneszerzést, ez utóbbi óráit Bartók Béla, Kodály Zoltán és Weiner Leó szintén nem csekély haszonnal látogatták).⁶ Másfelől mind Lehár, mind Kálmán alaposan megismertkedtek azzal a (szórakoztató) zenei hagyománnyal, amely az Osztrák-Magyar Monarchia zenei köznyelveként jellemezhető, Lehár katonakarmesteri pályáján a Monarchia számos vidékére vetődött el, s e vidékek zenei anyaga – osztrák, magyar, szláv, román eredetű – visszaköszön műveiben,⁷ Kálmán operettjeinek osztrák-magyar, helyenként román, szláv utalásai ugyancsak kapcsolódnak ahhoz az örökséghez („nemzetiségi népszínművek”),⁸ amelynek feltárását éppen az operettek szöveg- és zeneanyagának az eddiginél tüzetesebb feltárása segítheti. Itt csak jelzésszerűen: Erkel Ferenc sikeres operettkomponista fiának, Eleknek *Székely Katalin* című, 1880-as operettjéről írta a kortárs kritikus, a háromfelvonásos mű zenéje „ugyancsak kozmopolitikus jellegű, lévén benne képviselve a széles osztrák-magyar birodalom minden nemzetiségének zenéje”.⁹ S ha a „minden” túlzásnak hat is, a Birodalom két feléből érkező dallamok egy műben történő együvé gondolása mindenképpen jelzi az osztrák és a magyar szórakoztató „ipari” törekvések párhuzamosíthatóságát, jelzésképpen pedig annak a Monarchia-kultúrának feltételezhetőségét, amely nem szűnt meg a Monarchia felbomlásával, és amelynek széleskörű továbbélését a kutatás számos területen visszaigazolta. Kiváltképpen ez a szórakoztató zene kategóriával jelölt zenei műfaj nem pusztán egy valaha volt közönségénről, „siker”-történetéről árulkodik, hanem mindenekelőtt arról, mit ismert föl a műfaj legjobb műveiben (s ilyenekkel Lehár is, Kálmán is bőségesen ajándékozta meg hálás közönségét, talán még hálásabb, nemcsak európai, utókorát), mire ismert rá, miért fogadta el sajátjának, s miképp „reagálta le” jóval pozitívabban, mint az igen meg-

⁶ Kálmán életrajzi adatainak, az egyes művek keletkezési körülményeinek forrásai: Julius Bistrón: *Emmerich Kálmán. Mit einer autobiographischen Skizze der Jugendjahre von Emmerich Kálmán.* Leipzig-Wien-New York 1932, Rudolf Oesterreicher: *Emmerich Kálmán. Der Weg eines Komponisten.* Zürich-Leipzig-Wien 1954, V. Muszatov: *Imre Kálmán. Ocserk zsziznyi i tvorcsesztva.* Leningrad 1978, *FleZiCsá und Co. Die Wiener Operette.* 91. Sonderausstellung der Stadt Wien (...) 20. Dezember 1984 bis 10. Februar 1985. Zusammenstellung und Katalog: Otto Brusatti, Wilhelm Deutschmann. Wien [1984]

⁷ Marosi László: *Két évszázad katonazenéje Magyarországon. A magyarországi katonakarmesterek 1841–1945.* Bp, 1994, 96, 98, 214–215.

⁸ Galamb Sándor: *A magyar dráma története.* Bp, 1937, I, 303, II, 1944, 204–208, 241–242.

⁹ Németh Amadé: *Az Erkelek a magyar zenében. Az Erkel család szerepe a magyar zenei művelődésben.* Békéscsaba 1987, 116. («Fekete könyvek», kultúrtörténeti sorozat. Szerk. Gecsei Lajos, Dr. Köteles Lajos)

osztott kritika. A közönségszociológiai megközelítés éppen úgy indokolt lehet, mint a művészetelméleti, a Monarchia-kép kutatói éppen úgy jó anyagra lelhetnek, mint az egyes „nemzeti” művelődések kapcsolatrendszerének tanulmányozói.¹⁰

3. A színháztörténeti kutatás (az operett-történet tanulmányozásakor) szembesül azzal, hogy a „népies” vonatkozások, mind osztrák, mint szláv, mind magyar részről, egy városi kultúra szokásrendjébe ütköznek, ennek következtében módosulnak, és éppen a zenei elemek által megvalósuló kölcsönhatás révén jön létre az a „modell”, amelybe az operett beilleszkedik. Valójában egy Offenbachtól (XIX. század második fele) Franz von Suppén, Johann Strauss-son át vezető út konstruálódik, mind Lehárnak, mint Kálmánnak akad olyan operettje, amely közvetve-közvetlenül az offenbachi, politizáló-szatirizáló változathoz köthető inkább, jóllehet a Lehár- és a Kálmán-operettek világhírüket olyképpen alapozták meg, hogy dallamvilágukkal egy olyan Monarchia-zeneiséget reprezentáltak, amely részint megfelelt a Bécs-Budapest, osztrák-magyar (és részben cigány) sztereotípiáknak (keringő, csárdás, induló stb.), részint szemléletessé-szemlélhetővé tették az európai végjáték hedonizmussal, dandys életérzéssel telített vonatkozásait. Ilyen értelemben Karl Kraus és Hermann Broch diagnózisa a negatív oldalát adja annak, amit a kortárs publikum jó része a szórakoztatás pozitívumaként könyvelt el a maga részére.

4. Hagyomány és századfordulós operett egymásra olvasását Hermann Broch eképpen végzi el:

„az az ironikus jelleg, amely klasszikus korszakában, tehát a 19. század első felében kitűntette a bécsi népi színpadot, romantikus színezetűen Raimundnál, csípős-élesen Nestroy-nál, mindenestül eltűnt, és semmi egyéb nem maradt nyomában, mint a vígoperának és részben kedves, részben ízetlen romantikájának merő hülyeséggé laposodott mása, tehát kizárólag dekoratív szórakoztatás lapos cinizmusa kezdett el terjeszkedni, és erkölcsstelenségének adekvát hordozója a straussi valcerzseni lett. (...) a Strauss alapította operettforma sajátos vákuum-termék lett.”¹¹ Hogy ma már a *Denevért*, mint ebből a szempontból kipécézett operettet is egészen másképp látjuk, többen érzékeltették azt a szövegi-zenei humort, amellyel éppen a „dekoratív szórakozás lapos cinizmusa”-t teszi szövegíró-zeneszerző a nevetségesség tárgyává, nem is szólva a keringő-alakzat olyan megalapozásáról, amely nemcsak Kálmán és Lehár operettjeiben folytatódott, újult meg, hanem amely például az osztrák-magyar származású Wiesenthal-nővérek (Márai-rokonság) révén a klasszikus balett-től eltérő táncformák (keringő) elterjedését tette lehetővé. Ezúttal csak utalok a *Cigánybárra*,

¹⁰ Az operett-kutatásban Csáky Móric hozott fordulatot: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. Ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter. Bp, 1999. Vö. még Batta András: *álm, álm, édes álm... Népszínművek, operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában*. Bp, 1992, különösen: 90–92: A víg özvegy s a Csárdáskirálynő összefüggéseiről, a haláltánc-jellegről. A könyv kritikája Kerényi Ferencről: *Irodalomtörténeti Közlemények* 1993, 146–148. Batta András: A Monarchia osztrák-magyar operettjei. In *«Symphonia Hungarorum»*. Magyarország zenekultúrájának ezer éve. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban 2001. márc. 30–okt. 29. Bp, [2001] 162–172. Lehárral összefüggésben: „zenéjét meghatározta, számára a szlovák, román, szerb kolorit egyenértékű volt a magyarral”. (103) Kálmán zenéje felidézte a 19. század „társadalmi auráját” és eredeti „kávéházi «funkcióját»” (164). Legújabbban igen korszerűen, tanulságosan Zoltán Imre: The different versions of Die Csárdásfürstin in Europe and the USA (1915–1921). *Studies in Musical Theatre* 2013, 3, 175–205.

¹¹ 5. sz. jegyzetben i.m, 60–61.

amelynek irodalmi alapanyaga (Jókai kisregénye) még a németre történő színpadi átigazításban is hatott a társadalmi és faji előítéletek ellen vívott liberális küzdelemben, továbbá zenéje a bécsi színpadon is népszerűsítette a verbunkost, egy kupléja pedig a szenteskedő morált gúnyolta ki. Lehár és Kálmán nem szakított a Strauss örökséggel, hanem még inkább példázta a Monarchia zenei „pluralizmus”-át, a különféle helyekről származó dallamok egyenjogúságát, így visszamenőleg hitelesítette azokat az érintkezéseket és kölcsönhatásokat, amelyek tudatosításával

a) rá lehetett mutatni a mechanikus hatás-befogadásban gondolkodók egyoldalúságára;

b) a *Posse mit Gesang*, a *Volksstück*, a *Schwank*, a népszínmű, sőt a (zenés) bohózat, a vígjáték tematikájának, színpadtechnikájának, „konfliktuskezelés”-ének, társadalomkritikai attitűdjének és hasonló intenció jegyében fogant „nyelviségének” egymás iránti nyitottságát, átjárhatóságát lehetett demonstrálni.¹² Ennek a plurális hagyománynak örökösül Lehár is, Kálmán is megnevezhető.

5. Nem kitérésésképpen jegyzem meg, hogy fölvázolható, nem fejlődés-ívként, „csupán” egymást továbbörökítő gesztusként, egy olyan történet, melynek állomásai: Johann Strauss *Denevér*, Lehár Ferenc *A víg özvegy* és Kálmán Imre *Csárdáskirálynő* című operettje. Mindhárom mű a zenés színpad kereteit tágítja, a *Denevér* az opera irányában (a mű bécsi operák szilveszter estéjének mellőzhetetlen darabja, szerepei operai hangtudást igényelnek), *A víg özvegy* mint az európai és osztrák-magyar politikai és társadalmi jelenségek jókedélyű-kritikus szemléltetője,¹³ a *Csárdáskirálynő*ben megéneklük a vidám Apokalipszist (Hermann Broch), az egyszer élünk és a holnap már késő jegyében, ellenében élő társaság groteszkbe forduló megjelenítésével.¹⁴

6. A *Csárdáskirálynőt* nem csupán keletkezésének esztendeje fűzi az első világháborúhoz, hanem a világháborúba torkolló európai végjáték operettbe foglalhatóságának dilemmája is. Jóllehet nem egy operett történeteiben ott sejlik a szomorújátékba átjátszódás lehetősége. A II. felvonás fináléjában csúcsra járatott félreértések, ellentétek, összeütközések, a zenei szegzésben, szinte valamennyi szereplő és a kórus jelenlétében, közreműködésével zajló, robbanással fenyegető események a műfaj törvényei szerint a harmadik felvonásra megoldódnak (a *Denevér*ben igen felemásan, *A víg özvegy*ben a szükséges tisztázódás erejével, a *Csárdáskirálynő*ben a primadonna morális győzelmével),¹⁵ de főleg az utóbbi két műben a „probléma” tartósabb annál, hogy ilyen gyorsan megszüntethető, feledtethető volna, még ha a végső finálé úgy tesz, mintha minden jóvá tehető lenne. A *Csárdáskirálynő*ben úgy, hogy va-

¹² A szórakoztató (zenés) színpadi műfajokról vö. Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie-Posse-Schwank-Operette*. Reinbek bei Hamburg 1987.

¹³ Csáky: a 10. sz. jegyzetben i.m.

¹⁴ *Die Csárdásfürstin* 2011. ápr. 5-i bemutatójához készült képes műsorfüzet írásai ezt hangsúlyozzák. Itt térek ki arra, hogy Molnár Gál Péter ötletgazdag elemzése (A *Csárdáskirálynő*. In Uő: *Honthy Hanna és kora*. Bp, 1977, 71–94.) erős fenntartásokkal használható tárgyi tévedései, elírásai miatt. A cselekményt pontatlanul mondja el, a mű születésének színhelyét csak Marienbadot tünteti föl, jóllehet a szerzők Bad Ischlben fejezték be. A magyar szöveg Tiszadadája – belépőjével ellentétben, vagy az is csak szerep? – a primadonna születésének helye, ott nem volt kabaré, Anhilte Miskolcon volt chansonette, Bécsben Kerekes Ferkó szerepét nem Náday Ferenc, hanem Nyáray Antal játszotta, erről fotóanyag is van. A német szövegre vonatkoztatott Örömóda (melyik sora?) túl általános vonások összeolvasásával kínál meg. Az újabb kutatás nemcsak korszerűbb, hanem megbízhatóbb is.

¹⁵ Muszatov: i.m. 93. (6. sz. jegyzet).

lamennyi szereplő mellett tesz tanúbizonyságot: az élet rövid; míg tart, kell élvezni, csupán egyszer élünk. Ennek az életérzésnek „klasszikus” megfogalmazását a horatiusi *carpe diem*-ben fedezhetjük föl, az epikureizmusnak a végidőbe torkolló változata jut el *Az ember tragédiája* római színéig, onnan egy más utat követve a reviczky „a világ csak hangulat”-ig, majd a *Denevér* közbeiktatásával a világháborút közvetlenül megelőző osztársadalmi életérzésig. Ennek oldalágán találjuk a kabarék nemességét és urizáló polgárságot gúnyoló kupléit, amelyek magyar részről Heltai Jenőben, Molnár Ferencben és Gábor Andorban (a *Csárdáskirálynő* szövegének fordítójában) lelték meg ötletes szerzőiket; a zeneszerzők között a sikerlistán Kálmán Imrének (s a szintén operettszerző Szirmai Albertnek) előkelő hely jutott.¹⁶ A *víg özvegy*hez kapcsolja a *Csárdáskirálynőt* az új színházi, a szórakoztatást szolgáló intézmények helyszínként való beiktatása (az orfeum, a lokál), e téren viszont Offenbach párizsi életet perszifáló operettje (*La vie parisienne*) a példakép, *A víg özvegy* színhelye Párizs, hat grisettenekel-táncol.

A *Csárdáskirálynő* (eredeti címén: *Éljen a szerelem!* – *Es lebe die Liebe*) megírásának terve, előkészületei 1914 első félévében merültek föl, a Galíciában született, Bécsben letelepedett Leo Stein és a miskolci születésű Jenbach Béla szövegírók közreműködésével.¹⁷ A munka folytatását, az „eredeti” elképzelés keresztülvitelét azonban erősen módosította az első világháború kitörése, majd folyamata, amely átalakította a Monarchia szövetségi rendszerét, hatással volt a szereplők hovatarozásának mikéntjére. Minek következtében a szereplői identitások szövegben és dallamban érzékeltetett jellemzői szintén változtak. Az új helyzet, a Monarchia hadba lépése következtében a színházak jó része a háborús propaganda szolgálatába kényszerült, s e kényszer hatása alól Kálmán Imre sem vonhatta ki magát. Operettszerzői sikertörténete a *Tatárjárás* osztrákosított variánsával indult (*Herbstmanöver*), majd *Az obsitossal* (osztrák változata: *Der gute Kamerad*) folytatódott. Az operett-történet paradoxona, hogy ez utóbbi (leegyszerűsítve) antimilitarista történettel szolgált, a háború gyilkos arculatát mutatja; s *Az obsitos* egy zenés népdrama lehetőségeivel szolgált, zenei anyaga – mint Kálmánnál oly sokszor – a XIX. század magyaros műzenéjének örökségét viszi tovább, a tragikus kifejtéssel kecsegtető, ám jóra forduló, falusi zenés színművek motívum-rendszeréhez ad kiegészítést. A falusi környezet, a patriarchálissá (matriarchálissá) formált úrparaszt viszony idealizálódik, ehhez igazodik a zene, mely Kálmánnál mindig dramaturgiai funkcióba kerül. Általában az operettet az különbözteti meg a zenés vígjátéktól, hogy az operettben nem betétdalok vannak, a zene nemcsak egyenrangú a szöveggel, hanem felerősíti a szóban elhangzottakat, új vonásokkal állítja elénk a karaktereket, a zenei cselekvés viszi tovább a színpadi cselekvést.¹⁸ Az operettek szereplőinek *zenei* érzelemnyilvánulása önértelmezésük eszköze, a szereplői viszonyok elsősorban az operettek énekszólamaiban és a zenekari közjátékokban válnak nyilvánvalóvá. Az operett az operából vált le, a vígoperák temati-

¹⁶ Alpár Ágnes: *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*. Bp., 1978. Fővárosi Kabaré *Bonbonnière* 1907: Heltai Jenő verseit Kálmán zenéjével László Rózsi adta elő, a Modern Színpad Kabaréban Molnár Ferenc, Heltai Jenő, Hervay Frigyes verseire írt zenét Kálmán, előadta Nyáray Antal, Medgyaszay Vilma, a Medgyaszay Kabaré számára 1913-ban Gábor Andor verseiből formált életképet Kálmán zenésítette meg. *Az obsitost* 1917-ben a Kedélyes Kabaré vitte színre (27, 44, 94, 96, 156, 200). Vö. még Nagy Endre: *A kabaré regénye*. Bp., [1935], 23.

¹⁷ A librettistákról a 14. sz. jegyzetben i.m. (műsorfüzet)

¹⁸ Klotz: a 12. sz. jegyzetben i.m., 185–186.

káját viszik tovább, válaszolnak a modernség kihívásaira, a városiasodás fölvetette problémákra; egy lexikoncikk szerint olyan színpadi alkotás zenével, amelyben prózai dialógusok lehettek, s a szórakoztatás céljából készült. Ezért egyszerű, igénytelen formákat igényel: egyveleg, nyitány, dal, chanson, kuplé. Korszakkritikus, parodizáló, perszifláló, ironikus, tréfás, humorisztikus.¹⁹ Aligha okoz nagy nehézséget ebben a szócikkben, akár az operettet némileg lebecsülő megjegyzésekben az alapvető ellentmondást fölfedezni: egyfelől ugyanis az igénytelenség hangsúlyozódik, az átlagos színvonalú közönséghez szólás szándéka, másfelől az operettek szövegének-zenéjének (igényesebb megoldásokat megcélzó) ironizáló-perszifláló vonásai emelődnek ki. Persze, a befogadás dönti el, mikor melyik vonatkozás kerül az előtérbe. Offenbach műveinek elsőpró sikere, a második császárság torzképének szövegi-zenei rajza azonban félreérthetetlenül teszi egy összetettebb felhívási struktúra érvényesülését, s az a tény, hogy Lehártól *A víg özvegy*, Kálmántól a *Csárdáskirálynő* alapozta meg a szerzői világhírt, gondolkodásra készíthet, valóban pusztán az igénytelenség mozgatta-e a mű és közönsége egymásra találásának cselekvését. Aligha marasztalható el (például) a *Csárdáskirálynő* azért, hogy sem szövegében, sem zenéjében nem távolodik el a szórakoztatás bevált eszközeitől, hiszen az alkotóknak sikerül becsempészni olyan elemeket, amelyek ugyan nincsenek a szórakoztatás kárára, mégis rávilágítanak a szórakozás életelvvé kristályosított stratégiájának talmi voltára. Elismerhető, hogy az operettek népszerűsége műfaji túltermelésre vezetett, az egymásra következő bemutatók nem egyszer bukással végződtek, vagy ideig-óráig műsoron tartottak igen gyenge alkotásokat, hogy közülük ragyogjon ki Lehár operai hatásokra törekvő, Kálmánnak viszont a műfaj lehetőségeit maximálisan kihasználó művészete. Éppen ezért vélte úgy az osztrák propagandagépezet, hogy Kálmán népszerűségét használja ki egy olyan operett előadására, amely *Az obsitos* tendenciájával ellentétben a harci kedvet fokozza(?), népszerűsíti a háborút, amely 1915-re egyre népszerűtlenebbé válik. A *Gold gab ich für Eisen* (Aranyat adtam vasért)²⁰ hirtelen lép be a Kálmán-életműbe, egy korábbi művet kell kényszeresen az új időhöz alkalmazni, egy nem groteszkként színre állított háború és az operett kevéssé fér össze, így teljesen át kell írni, nemcsak a szövegekönnyvet, hanem a hangzásvilágot is. *Az Éljen a szerelem* így késedelmet szenved, a *Csárdáskirálynő* régi világgá (ancien regimmé) szépülő (?) szereplőinek magatartása ugyan kortársi, jelenkori képződményként sorolódik be az operett törvényei szerint formálódó szférába, ám a történetek, az epizódok jelentését átírja az erőszakosan betörő történelem, az orfeumok „népe” meglepetészerűen a háború hétköznapjaiban találja magát, s a hadi operett közvetlen-agitációs célú szövege-zenéje helyébe önmaga „komoly”-ságát megkérdőjelező, a divatos táncokat szinte „haláltánc”-ba forgató események része(se) lesz. Karl Kraus másképpen látja-érezkelteti a *Csárdáskirálynő*ben és körülötte lejátszódó történeteket: „Az a negyvenezer orosz holttest, az a drótakadályokon végsőt rándult negyvenezer: csak egy különkiadás lett, melyet egy szubrett olvasott föl az emberiség söpredékeinek két felvonás között, hogy a librettistát kiéljenezzék a színpadra, hogy élvezze a sikert a szerző, aki az áldozatkészség jelszavából – «Ara-

¹⁹ Eberhard Thiel: *Sachwörterbuch der Musik*. Stuttgart 1962, 394–395. Vö. még *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass., 21989, 601–602: a theatrical piece of light and sentimental character in simple popular style...

²⁰ Attila E Láng: Die Wiener Operette im Theater an der Wien. In *Operette in Wien Ausstellung-Katalog*. Wien 1979, 23.

nyat adtam vasért» – szégyenletes operettet tákolt.”²¹ (Az operetthez, a duhaj, magyaros (?) életmódhoz fűződő kifejezésből Kraus emberiségtragédiájának egyik figurája lett: Maderer von Mullatschak vezérkari alezredes,²² annak a hadseregnek a reprezentánsa, amely a *Csárdáskirálynő*ben is kétes dicsőségű szerephez jut.) S bár nemigen tudnám konkretizálni, hogy Kraus általánosított ítélete mely művekre vonatkozik, nem zárom ki annak lehetőségét, hogy az operetről megfogalmazott lesújtó véleményébe a *Csárdáskirálynő* és fogadtatása is belejátszhatott. Mert Krausnak bizonyára nem volt elég az az ironizáló megközelítés, ahogy hadserege egyik vezetőjeként megjelenő „apa-figura” világa összeomlik, és az sem, ahogy a bonviván nem tulajdonít jelentőséget egy lehetséges katonai karriernek. Ellenben az orfeumi létezés felületes megközelítésben kritikátlanak tetsző megjelenítését nem győzte neveltségessé tenni, elmarasztalni azt a hedonizmust, amellyel egy réteg beállítottságát jeleníti meg az operett. Kraus Offenbach műveinek (közvetlen) közéletiségét kéri számon (az áttételesebben perszifáló) *Csárdáskirálynő*n és társain: „És nem éreztétek, hogyan vált tragikus bohózzá, az új üresség és a régi eszelős forma egyidejűsége révén operetté, azoknak az émeletítő újabb kori operetteknek egyikévé, melyek szövege inzultus, zenéje tortúra.”²³ Kraus kirohanása mellé egy másik tehető, mely rendszabályokat követel a *Csárdáskirálynő*vel kapcsolatban; egy konzervatív lap sérelmezi, miszerint ez az operett előnytelen színben tünteti föl a Monarchia hadseregét és államfenntartó nemességét, a librettó szerzői élcelődnek a főnemességen, a messze nem érdemtelen zeneszerző nevét adja a társadalom alapjait megrendíteni kívánó fércmunkához.²⁴ Ilyen módon a *Csárdáskirálynő* két tűz közé került: Kraus az offenbach-i szatírárt tüntetve föl mércének, a világháború éveiben is, később is ostromozta a bécsi operett arany- és ezüstkorszakának szerzőit, nem pusztán azt a tömegtermelést, sablonba fülő mesterkedést, amely valóban elárasztotta a színpadot, hanem azokat is, talán azokat még inkább, akik az operett lehetséges keretei között egyfelől nem lettek teljesen hűtlenek a francia operettek társadalomkritikai elkötelezettségéhez. Másfelől a szórakoztató zenében is a kor-szellemet szólaltatták meg, adekvát módon jelenítve meg a megváltozott társadalmi szokásokat, az osztálytársadalmi szórakozás-típusok új formáit, egy új típusú színházi üzenet, amelyet a varieték (orfeumok), a kabarék, a zenés kávéházak képviselnek. Tünetszerűnek minősíthető, hogy *A víg özvegy*²⁵ Daniloja a „Maxim”-ban érzi otthon magát (sehr intim – éneklí meg helyzetét, ahol tegeződik a hölgyekkel, becenevükön szólítja őket), a *Csárdáskirálynő* meg az orfeumban kezdődik, a színház a színházban jelenik meg a függöny felgördülte után, s az orfeum törzsvendégei dalában „die Mädels von Chantant” bukkannak föl. A XX. század elejének, a világháború első két évének világa látható a színpadon, korántsem a szerzői azonosulás tónusában bontakozik ki a cselekmény, hanem érzékelhető az ironizáló távolságtartás. Akár oly módon keresik a humorkeltés eszközeit, hogy az operett bécsi bemutatóján Nyárai

²¹ Az 1. sz. jegyzetben i.m, 221; 83.

²² Uo, V. felvonás, 47. jelenet

²³ Uo, 671; 675. Hermann: a 3. sz. jegyzetben i.m. a magyar szöveg időszerű kiszólásaira utal, Imre: i.m.. megerősíti (10. sz. jegyzet).. Az osztrák-német „eredeti” néhány fontos helye is szóba kerül.

²⁴ A 14. sz. jegyzetben i.m, 23. facsimilében hozza *Der Adelscourier* 1915. nov. 18-i számának vezércikkét. Molnár Gál is idézi.

²⁵ Text der Gesänge. Die lustige Witwe. Operette in drei Akten von Viktor Leon und Leo Stein. Musik von Franz Lehár. Wien 191?. Az operett ének-zongorakíséret kivonata, tintával beleírva a magyar szöveg, OSzK Kt. Színháztörténeti Tár, Színház 575, Mérei Adolf fordítása: Uo, MM 636, MM 11821.

Antal játszotta Kerekes Ferencet, Feri bácsit, az ő bizonyára kevésbé „osztrákos” kiejtésű szövegmondása hozott be humoros elemet a szerepbe, s a „magyar Girardi”-ként is emlegett, Juhász Gyula által több ízben megverselt színész az operett osztrák-magyarságának képzelenségeit is színpadra vitte.²⁶ Mindez rejtve maradt Karl Kraus előtt, aki minden baj forrását a *Denevér*-ben vélte fölfedezni, az *Operabál*²⁷ közepszerúségén át az újabb operettek sekélyességéig jutunk el.²⁸ S ha a *Csárdáskirálynő* ebben a felsorolásban nem említetik is, térídeje: a felső körök mulatozási szokásainak (mulatschág) megjelenítése, az orfeum allegorikus helyé elgondolása (ahol ugyanis házasságkötések, egy közjegyző odarendelése, csalódások, félreértések, véletlen lelepleződések adják a történések korántsem feltétlenül logikusan egymásból következő egymásutánját), így Kraus ítélete áll a *Csárdáskirálynő*-re, akár Johann Strauss vagy Lehár kipécézett művére. Krausszal szemben a *Csárdáskirálynő*-nek messze nem összehangzó kritikái fogadtatása tanúsítja, hogy a közvetlenül érintettek érzékenyen reagáltak a színpadon történetekre, az olykor félreérthetetlen dalszövegeket a látszólag érzelmes dallamok sem fedték el, hanem éppen ellenkezőleg, éreztették a végveszélyből a felelőtlenségbe, az „utánam az özönvíz”-magatartásba rohanó rétegek talmi hedonizmusát, a még egyszer, utoljára élvezni kívánó életek ürességét. Az idézett kritika pontosan jelzi, kit hogyan talált el a *Csárdáskirálynő*: a Brochtól²⁹ elmarasztalt „élet-ornamentális”-t, „élet-dekorációra” való hajlamot, az etikai közömbösséget, amely „merő hedonizmusként, meztelen élvhajhászsként” nyilvánul meg. A dalszövegek játssi könnyedsége, helyenként a blődli³⁰ felé közeledése a Monarchia zenei köznyelvén szólal meg, az édes-játékos kétütemű csárdások, a tüzes ritmusú keringők, a térzenék katonazenekaraiból idehangzó indulók és a kortárs tánczene egyvelege párosul a szövegek ironizáló hangoltságával.

*Will es zu dem Kampf dich drängen,
Kann ich dich nicht retten,
Hüte dich, dein Herz zu hängen
An die Chansonetten.*

*Válassz nőt, ki nem veszélyes
Válassz ki egy nettet,
De ne válassz, mert szeszélyes
Soha sanzonettet.*

²⁶ A premier színpadja a 14. sz. jegyzetben i.m. (műsorfűzet), 18. Nyáiról Juhász Gyula: *Összes Művei*. Versek II. 1912–1925. S.a.r. Ilia Mihály, Péter László. Bp, 1963: „És szavaidban álmunk vágya szárnyal, 186, „szent komédiás”, 520. Uő: *Prózai írások 1898–1917*. S.a.r. Grezsa Ferenc, Ilia Mihály. Bp, 1968, 222–226, 408–409, 477–479. Fénykép a bécsi premiért követő bankettéről, Nyárayval, Kálmánnal s a többi főszereplővel, a 14. sz. jegyzetben i. műsorfűzet, 20. Schnitzler is megtekintette az operett egyik előadását, főleg a táncoskomikus Wilhelm König (1861–1916) alakítása tetszett neki. Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1913–1916*. Wien 1983, 266.

²⁷ Richard Heuberger (1850–1914) bécsi konzervatóriumi tanár, zeneszerző, zenekritikus főműve: *Opernball* (1898), ezzel zárul a bécsi operett aranykorszaka.

²⁸ Kraus: *Offenbach-Renaissance ...* 198.

²⁹ Az 5. sz. jegyzetben i.m, 84–85.

³⁰ Gábor Andor magyar szövegének travesztív jellegére vö. Hermann: 3. sz. jegyzetében i.m. Annyit tennék hozzá, hogy Gábor Andor és Heltai kupléi, kabarédalai, sőt versei már fölkínálják a budapesti köznyelv látszólagos anomáliáit a majdani operettszövegekhez (*Dal a moziról*, „Zserbó-bó-ban” etc.) Ezekben tetten érhető a klasszikusok átírása, a travesztiára mindig kész jelen önreflexív gesztusaként. Idekívánkozik egy rövid részlet A víg özvegyből: „Zippelzippel, zippelzapp,/ Zippelzippel, zippelzapp,/Zippelzippel, zippelzappel,/Zippelzappel, Zippel-schwapp”. „Illeg-billeg billegünk/ Billeg billeg ballagunk/ Innen onnan sirren surran/ Sirren surran surranunk.”)

A táncoskomikus és a rezonőr szerepét is vállaló, a megoldásban oroszlánrészhez jutó Feri bácsi emígyen foglalja össze életelveit:

*In der trauten Atmosphäre
Wo man tanzt und küsst und lacht,
Pfeif' ich auf der Welt Misere,
Mach zum Tag die Nacht...*

*Itt bizalmas környezetben,
hol a tánc, a csók vidám,
fütyülök a bajra, gondra,
napfényes az éjszakám...*

(Általában megfigyelhető: az „eredeti” szöveg karcosabb, a magyar szöveg „világszerűbb”, de mindkettőt a dallamhoz igazították a szerzők és a fordító.)

Mielőtt tovább böngészni a szövegben-zenében az operett „filozófiá”-ját földérítendő, nem árt a keletkezési történet néhány részletével alaposabban megismerkednünk. A „boldog békeidők” utolsó napjaiban indult el a közös munka, 1914 júniusában; Kálmán Imrét egy budapesti látogatásán érte a trónörökös elleni merénylet híre. A munka folytatását a kötelező feladatok odázták el, a bemutatott (s korábban említett) háborús operett letudandó kötelesség volt, annál is inkább, mert a bécsi, osztrák-magyar operettekben a katonaság, a diplomácia nem egyszer kerete a történeteknek, részint a színpadon jól mutató, jelmezként ható egyenruha, részint az indulók keltette hangulat operettesíthetősége miatt (*Tatárjárás-Herbstmanöver*). Ezúttal azonban (az 1915-re áthúzódó szövegalkotás és zeneszerzés) dilemma elé került: miként fogadja az 1914-ben még többé-kevésbé lelkes-harcias közönség a hadseregnek, a (fő)tiszteknek ironikus szemlélését? Ugyancsak problémaként jelentkezett a szereplők nemzetiségét fogadó (esetleges) kétség. Hiszen a bemutatásra szánt szövegben megmaradtak a nemzetiségi hovatarozásnak nevesített jelölései: a primadonna Sylva Varescu,³¹ a krónikások nem kételkednek abban, hogy a Carmen Sylva költői néven alkotó Elisabeth Wied hercegnő, azaz Erzsébet román királyné (1843–1916), I. Károly román király felesége neve köszön vissza, a költőlelkű, német ajkú királynőnek egy színdarabját a Burgtheaterben is játszották, regényeket, meséket, verseket írt, amelyek magyar fordításban is megjelentek, egy német nyelvű versét Dohnányi Ernő zenésítette meg.³² A táncoskomikus Boni Káncsiánu névre hallgat, itt sem hallgatható el a román vonatkozás. Románia jó darabig a kettős szövetség oldalán állt, de a diplomáciai mozgások, az antant ígérete, miszerint Románia átállásának fejében erdélyi követeléseit teljesíti, azt eredményezték, hogy Románia a Monarchiával háborús-ellenséges viszonyba került. Ennek következtében meg kellett szüntetni a szövegben a román vonatkozásokat, s a primadonna belépőjében a származását illető sorokat át kellett írni, erdélyi lányka (Mädel vom Siebenbürgen) lett Sylva, In den Bergen ist mein Heimatland... (magyarul nem egész szerencsésen: Messze délre zordon hegyek öln), a zenei anyag a belépőben a melankóliától a tüzes csárdásig hangzik, s noha a Kálmán által teremtett hangzásvilágból kiérezhető az ő „csárdás”-változata, eléggé műzenei ahhoz, hogy a már több ízben említett közép-európai zenei köznyelv részének lehessen tekinteni. A történelem igényelte újraírással szemben (1915 második felében sem Bécsben, sem 1916-ban

³¹ Kosáry Emmi, a magyar bemutató primadonnája Varescu Helénének mondja szerepét: Emlékeim a Csárdás-királynőről. *Színházi Élet* 1927, ápr. 24–30, 17. sz.

³² Putnok Miklós: *Carmen Sylva. Élete és művei*. Lugos 1910. A könyvben versek, prózai szemelvények találhatók többek között Szentpétery Imre (később egyetemi tanár) és Szántó Zsigmond (az író Szántó György apja) átültetésében. Mindhárman a lugosi gimnáziumban tanítottak.

Budapesten) nem lehetett bemutatni olyan színpadi művet, melynek szeretetre méltó címszereplője valamiképpen a románságot képviselje. Méghozzá erkölcsi fölényben a többi szereplővel, beleértve az osztrák-magyar Edvint. A magyar fordítás aztán eltörölte a román vonatkozásra emlékeztetés minden nyomát. Sylva Varescuból Vereckzi Szilvia lett, s a Vereckzi névvel a történelmi nevezetességű Vereckei-hágóra emlékezteti a nézőt, a magyarok bejövételének eseményére, és talán az sem teljesen kizárt, hogy Ady *Új versek* kötetének előhangjából is idecseng: Verecke híres útján jöttem én. Az osztrák szöveg a bécsi operett hagyományai szerint a Monarchia plurális-soknemzetiségű jellegét hangsúlyozza, ebben akár Lehár követőjének is nevezhető (*Drótostót, Cigányszerelem*), Kálmán a *Csárdáskirálynő*-ben az osztrák-magyar zenei egymásra utaláshoz ragaszkodik, majd a *Marica grófnő*-ben viszi tovább a Monarchia-hagyománynak följebb említett elgondolását. A *Csárdáskirálynő* szövegének furcsasága(?), hogy a magas rangú katonatiszt apával rendelkező bonviván egy budapesti(!) orfeumban tölti napjait, ahová Boninak és Feri bácsinak is állandó bejárása van. S hogy a család el akarja szakítani a primadonnától, Bécsben kell bevonulnia ezredéhez. Hogy a cselekmény Budapest és Bécs között leng ki, megfelel az osztrák-magyar operett szellemének. Bár a történések a jelenkorban, a jelen napjaiban zajlanak, a háborúra kevés a közvetlen utalás, noha akad, a behívó parancs a családi intrika következménye, innen számított nyolc héten belül Edvin részt vehet a szülei rendezte bálon, melyen eljegyzését hirdetik ki, mely kora ifjúkori szerelméhez, unokahúgához kötné. Mint az operettekben szinte minden esetben, a szöveg, a cselekmény némi esetlenségét a zenei dramaturgia helyesbíti. Egyszóval: a *Csárdáskirálynő* ideje világháborúé, színhelye az előkelőségek látogatta orfeumé, illetőleg a főrangúak rendezte ünnepélyé.³³

S ha a világháború csak utalásokkal jelenik meg, 1915 bécsi, 1916 budapesti közönsége bizonyonnan másképpen reagált a katonai behívó említésére, mint korunkéi, s az arisztokrácia (torz)képe, a rangon aluli házasság színpadi megjelenítése más hatást keltett a premerek esztendejében, mint ma. Ha akkor ez akár merészségnek tetszhetett, ma a satirizáló beállítás lehet erőteljesebb. Itt jegyzem meg, hogy az operettek szövegei (a megírás pillanataiban aligha sejthetően) nyitottabbaknak, mozgékonyabbaknak mutatkoztak, lehetővé tették az időszerűsítést. S ha Offenbach egykorú politikai célzásai mára „lábjegyzeteket” igényelnének, az előadás jelenének viszonyai „viszonylag” könnyen beépíthetők a szövegbe. Ami pedig a zenét illeti, az operettek egy része amúgy is számolt azzal, hogy máshonnan származó dallamok is fölhangozhatnak, a *Denevér* „álarcosbál”-ján Rosalinda magyar grófnőnek adja ki magát, és egyáltalában nem hat stílusterésnek, hogy a magyar bemutatók egy része egy betétdallal igazolta ezt az állítást, Rosalindával Lehár *Cigányszerelméből* átvéve a „Messze a nagy erdő...”-t énekelte el. A *Csárdáskirálynő* szintén több korszerűsített változatban futja színpadi karrierjét, nem egyszer egy-egy színésznőnek lehetőséget kínálva parádés szerepre. Jól ismert a Kellér-Békeffy-féle átdolgozás, amely Honthy Hanna kedvéért jócskán megnövelte Anhilte jelenlétét (Cecíliaként lép az „eredeti”-nél korábbi jelenetben színpadra), valamint új szereplőket is beiktat Cecília köré, és ily módon újraosztja a zeneszámokat a színpadi figurák között.³⁴ Az operett már eredeti, németnyelvű, de osztrák-magyar formájában is a pluralitásnak volt igen beszédes alakzata: a dalok helyhez kötöttsége, a helyi vonatkozások szövegi megfogalmazódása kedvezett egy „nemzeti” variánsnak, szinte nem is volt szükség ahhoz,

³³ Ehelyt is utalok Hermann: 3. sz, Imre 10. sz. jegyzetben i.m.-re.

³⁴ Hermann: uo; Imre: uo. a külföldi előadások közül néhányat elemez.

hogy a fordító túlságosan mélyen nyúljon bele a szövegbe, elegendő volt a szabadabb fordítás, mint szükségszerű adaptálás, a hely- és személynevek, a „kiszólások” nemzetiesítése, hogy az osztrák-monarchikus lokalitásból magyaros legyen (mint Tasziló „Wienerlied”-jében a *Marica grófnőben*, vagy a *Komm mit nach Warasdin*-ből könnyedén lehetett *Szép város Kolozsvár...*, a *Csárdáskirálynő* névváltásairól már volt szó.). Eképpen a szöveg révén jelentkező transznacionalitás szabadon érvényesülhetett, a zenében ilyen változtatásra nem volt szükség: a keringő, a polka, a csárdás „fel”-stilizálása, „operettesítése” révén a Monarchia (és nem pusztán a Monarchia) valamennyi nyelvű-népű nemzete számára megkönnyítette a befogadást, annak fogadtatta be a zenét, ami: egy soknyelvű államközösség zsargonjának, „koiné”-jának, amelyet elsősorban szülőföldjein(!) értenek, ám eléggé nemzetközi ahhoz, hogy Stockholmtól Moszkváig, az Egyesült Államokig is számos hívőre tegyen szert. És noha a *Csárdáskirálynő* szövegbe foglalt és zenével igazolt „bölcselite” a Monarchia végnapjainak esemény-sorából fakad, az „irodalomban” leljük párhuzamait, például Krúdy Gyula *Őszi utazások* a *vörös postakocsin* kicsengésében, a fehérkaméliás hölgy összeomlást vizionáló mondataiban, a „győztes” utódállamok legfeljebb a maguk javára fordították az operett filozófiáját, az epikureizmus és hedonizmus poézisét és dallamát a magukénak ismerve el. Tévedés annak állítása-feltételezése, hogy Kálmán a magyar folklórból merített volna,³⁵ Kálmán nem a magyar népdalból indult ki, hanem önmagából. Ő maga – állítja monográfusa – újraalkotja, sőt újjáalkotja ezt a magyar dalkincset, s bár hagyja magára hatni a korszak szláv- és román zenei köznyelvét,³⁶ személyes hozzájárulásával eredeti formát kölcsönöz ennek a zenei szintézisnek (jól jelzik ezt például a *Cigányprímás* egyes számai, de Sylva belépője is tanúsíthatja), illetéknéppen valamennyi nemzeti közösségnek elfogadhatóvá válik ez a zene, ki-ki kihallja belőle azt, ami hozzá a legközelebb áll. Szöveg és zene ilyen módon egymást fokozza, a cselekménynek (amely az operett-sablonokat követi, talán a legkevésbé éppen a *Csárdáskirálynőben*) nincs oly jelentősége, mint annak az eljárásnak, amely a konfliktust, a továbblépést a történetekben, valamint a korábban emlegetett bölcsélet(ek)et az énekszámokba, a leginkább az együttesekbe helyezi át, a finálékban mintegy operai hatásokra törekedve.

Ami a bölcséletet illeti, két énekszám kiemelése látszik indokoltnak. Az első Sylva, Boni, Feri bácsi tercettje,³⁷ az elkeseredett Sylvát vigasztaló mulató hármast, amely egyfelől megszólaltatja a cigányzenés sírva-vigadást, részint (a refrénben) összegzi egy életmód, egy világ szövegbe fogható tanulságait, a csárdást imitáló zene segítségével a végórak tudatában még egyszer, utoljára kimondható, immár mindenféle élethazugságtól mentes, ám dekorációjától megfosztatlan „igazság”-ot, a búcsúét, a tisztán látását, a korszakfordulását. Feri bácsi oly nótára buzdít, mely sír és nevet (Spiel ein Lied, das weint und lacht), kivilágos kivirradtig (Spiel, bis heranbricht hell das Morgenrot); Sylva Varescu ebbe a nótába sírja a maga bánatát, ezt

³⁵ Muszatov: a 6. sz. jegyzetben i.m, 51. „Legtöbb művének már címe is mutatja, hogy magyarul érez, ez korántsem baj, mivel e nemzet zenéjét mindenütt szeretik.” Otto Kellertől idézi Oesterreicher: a 6. sz. jegyzetben i.m, 206–207.

³⁶ Briston: uo, 187. Vö. a 10. sz. jegyzetben idézettekkel.

³⁷ Ez Kálmán önidézte egy korábbi műből. Eredetileg csak a német változatban. Ezt váltotta ki a Hajmási Péter... Hermann: a 3. sz. jegyzetben i.m. Vö. *Kis király. Operett 3 felvonásban*. Írta Bakonyi Károly és Martos Ferenc. Zenéjét szerzte Kálmán Imre. Bem. Népopera 1914. jan. 18. A *Színházi Élet* 1914. jan. 25.-febr. 1, 4. sz. szerint a „sláger” a király–Zozo–Huck hármasa. A refrén itt így szól: „Húzzad csak kivilágos virradatig/Húzzad míg a szívemben is hajnalodik/Míg el nem felejem a csalfa bábam/Húzzad csak, húzzad az én nótám.”

tüzes csárdásba (Feuercsárdás) öli, Sylva szövege rímjátékával felel a zenei ajánlatra (Spiele auf dem Kontrabass,/So zum Spass nur irgendwas!); Boni viszont nyersebben fogalmaz (énekkel) a létezésről, a szakrális szövegben vanitatum vanitas (hiábavalóságok hiábavalósága) volna: az egész élet egyetlen ócskaság, ötven év múlva már úgyis más emberek élnek, ez a nyomorúság völgye számunkra egy éjszakai mulatóhely (Ganzes Dasein ist ein Schmarren (...) Heute über fünfzig Jahren/ Leben andre Leut/ Dieses ganze Jammertal / Ist für uns ein Nachtlokal). A refrén mintegy összegzi a három eltérő érdekű, jellemű szereplő önazonosulását körvonalázó szövegét, kissé az említett blódlibe hajlítja át a csakazértis életélvezés, az éjszakai mulatóhely időzített, a körülményeket akarattal felejteti/feledtetni törekvő magatartás meghatározását. A kétnyelvű szöveg osztrák-magyarsága egyben jelzés: a föld melyik sarka mozdul ki önmagából, s az önfeledt kizökkentés miként értelmeződik epikureizmussá. Jaj, mamám, éneklő a német szövegben mindhárom szereplő, egymást Bruderherznel (szívbeli testvérnek) szólítva, akár a világot is megveszem, mit törődöm a hitvány pénzzel, tudod-e, meddig forog még földgolyónk, holnap talán már késő (ich kauf mir die Welt,/Jaj, mamám, was liegt mir am lumpigen Geld,/ weisst du, wie lange noch der Globus sich dreht, / ob es morgen nicht schon zu spät). A lassabb-gyors, majd az éneket követő táncot kísérvé allegro molto zene magyaros ritmusa éppen úgy a vulkán tetején mulató-táncoló társaság önleplezése, mint az élet egyszerűségét tematizáló keringőé. Valamennyi szereplő érdekelt a finálé kibontakozásában, egymásra találnak a sodró erejű (bécsi) keringő ritmusában, miközben a mulandóság, elégiába illő, dalát éneklők. „Hurrá, ha sohse sóhajtunk,/ A búbanat rajtunk sohsem lehet úrrá,/ Csak járd,/ A holnapot ne várd,/ Turbékolj, bókolj, táncolj, csókolj,/ Míg tiéd a tánc s a nő,/ Mert hátha holnap megtudod, hogy már késő.” Ugyanez németül: „Hurra! Hurra! Man lebt ja nur einmal!/ Und einmal ist keinmal! Nur einmal lebt man ja! / Hurra! Hurra! Zum lachen und scherzen,/ Zum küssen und herzen,/ Hurra! – sind wir da! / Nur du! nur du!/ Schwört jeder immerzu! / Man girrt und schnäbelt, / Süß benebelt. / Nützt die flüchtige Zeit, die goldene! / Drum tanz, mein Lieber, / Eh’s vorüber!/ Heut ist heut!”

Persze, föltehető a kérdés: az eufórikus összhangzás elfed-e valamit? A szereplők, a szövegírók, a zeneszerzők, a társadalom (1915-ös) rosszérzését példálul? Ahogy belevetik magukat a szereplők a keringőbe, ahogy a zenekar felfokozott ütemben húzza a talpalávalót, vajon „haláltáncá” alakítja-e át az összumulatság táncát? Mennyiben érzékeltet a *Csárdáskirálynő* közhangulatot? Mely rétegek „köz”-hangulatát? Itt jegyzem meg, hogy a szórakozás/szórakoztatás új színhelyei, a varieték, az orfeumok előadás- és (legalább oly fontos) előadás utáni szokásrendje mind *A víg özvegyben*, mind *Csárdáskirálynőben* jelzik azt a városi környezetet, amely a bécsi modernség szerzőinek éppen úgy tárgya, mint Krúdy Gyulának a „postakocsi”-regényben, az új típusú színház és „tartozékai” Boni és Feri bácsi duettjében nevesítetten jelennek meg, a „lányok, a lányok...”, az orosz szövegváltozatban közvetlenebbül: kraszotki, kraszotki, kraszotki kabare... (die Mädis von Chantant) Merő szórakozás/szórakoztatás funkcióját töltené be csupán a világsiker felé induló operett? Az egykorú befogadó ne érezte volna ki a szövegből-zenéből áradó iróniát? Ha más számban nem, Mendelssohn *Szentivánéji álom* kísérezzenéjéből a Nászindulónak csárdássá átkomponált-transzponált változatát,³⁸ amelyet szinte minden értelmező számottévő zenei teljesítmény-

³⁸ „der vercsárdáste Hochzeitsmusik”: Briston: a 6. sz. jegyzetben i.m, 192. Muszatov, uo, 87.

ként méltat, egyebekben a zenei ironia hangzó példáját feltárva benne.³⁹ Minthogy színpadi műről van szó, aligha hagyható figyelmen kívül, hogy a rendező hogyan jelöli meg az előadás, ezáltal értelmezése „sarokpont”-jait, enged-e az érzelmesség és nosztalgia csábításának, a radikális újragondolást a kíméletlen szatirizálás irányában indítja-e el, vagy a szövegből és a zenéből erőltetés nélkül kihallható *wir leben nur einmal* (csak egyszer élünk) tematikáját teszi meg központi gondolatnak. Robert Herzl 2011-es (bemutató: március 12-én) új betanulási előadása, melyet én ez esztendő április 5-én láttam a *Volksoper*ben, a legutóbb említett hangsúlyozza, s ezt az előadás értését megkönnyítő műsorfüzet tanulmányaival, idézeteivel támasztja alá; lényeges újítása, hogy az általa idézett hármast (Sylva-Feri bácsi-Boni) mintegy az előadás elé helyezi mottónak, a szereplőket a nyitány alatt vékony fátyol rejti, hogy a zenekarral együtt tudassák, fogalmuk sincs, meddig forog a glóbusz. A refrént aztán a műsorfüzet többször ismétli, a Monarchia erkölcsörténetére Stefan Zweig önéletrajzi regényéből idéz, a Monarchia-tudat továbbélésére vonatkozólag Joseph Roth regényrészlete a példa, Ausztria, a Habsburg Birodalom lényegét a perifériában láttatva, a politikai nézőpontból megvilágított végnapok Czernin gróf egy leveléből tűnnek elő, az általános/egyetemes szét-esésről elmélkedve, illetőleg a kortárs (osztrák) kritikából vett szemelvények is azt látszanak tanúsítani, hogy a kritikus(ok) a *Csárdáskirálynő*be nem az operett-sablonokat látták bele, éppen ellenkezőleg: a vidámsággal leplezett szomorúságra figyeltek föl, a zene könnyek között mosolyog, állították. S amit *A víg özvegy* kapcsolatban meggyőzően igazol Csáky Móric,⁴⁰ a *Csárdáskirálynő* sem szakítható ki a bécsi modernségből, az operett szemlélete és Schnitzler néhány színművéé között létezik összefüggés, az operettek (nevezetesen a Leháré és Kálmáné) erotikus vonzasköre nem esik túlságosan messze a *Körbe-körbe* (más címen: *Körtánc*) és az *Anatol* Schnitzlerétől. Ez utóbbinak is megvolt az esélye ahhoz, hogy operett legyen. Oscar Straus több ízben tárgyalt erről a bécsi színműfőről,⁴¹ eleinte annak a Leo Steinnak a társaságában, aki társszerzője lett a *Csárdáskirálynő* librettójának. Schnitzler *Der tapfere Kassian*jából (Bátor Kassian) Oscar Straus zenéjével lett Singspiel (énekes játék); s ugyancsak Schnitzler alkotta meg az édes lányka alakját, aki *A víg özvegy* grizettjei révén (Ja, so sind wir die Grisetten),/ Von Pariser Cabaretten)⁴² képviselik azt a könnyedséget, a Maxim becenevükön ismert táncosnőit (Lolo, Dodo, Jou-Jou,/ Clo-Clo, Margot, Frou-Frou), akik budapesti „hasonmás”-airól Boni és Feri bácsi énekel:

*Die Mädis, die Mädis, die Mädis von Chantant,
Sie nehmen die Liebe nicht so tragisch,
Drum ziehen und locken die Mädis von Chantant
Uns Männer, uns Männer stets so magisch...*

*A jányok, a jányok, a jányok, a jányok angyalok,
A jányok a férfiaktól nem félnek,*

³⁹ Muszatov: uo, 14–15. idézi, hogy Sosztakovics még 1947-ben is beszélt „Kálmán és Offenbach zseniális operettjeiről”.

⁴⁰ A 10. sz. jegyzetben i.m.

⁴¹ Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1909–1912*. Wien 21988, 51, 60, 120. A tárgyalások 1910-re áthúzódtak, az operett nem készült el.

⁴² „A grizettnek nincsen párja/ Ezt a tételt demonstrálja” ...

*A jányok szerelme nem egy sötét dolog,
Cserébe nagy hűséget ők sem kérnek!*

Az eredeti szövegben a tragisch-magisch rímpár „túlzása” és az orfeum(varieté) erotikus telítettsége érzékelődik, valamint az, hogy a pillanatnyi, a „Program” (új műsor) nem hoz létre új helyzetet, hanem folytatódik a „körtánc” (Schnitzler láttelele), a *Csárdáskirálynő*-ben az ének- és tánckarban ágáló „jányok” vonzzák és kísérik, csábítják a férfiakat, egyben áldozatok is, a pillanat ágensei és aktánsai: ez az utolsó lehetőség, amely azonban legfeljebb látszata a létezésnek. Hadd emlékeztessenek arra, hogy Sylva Varescu belépőjében éppen arról énekel, hogy ezt a látszat-létet utasítja el, a pillanat örömét kereső nem számíthat nála sikerre, hisz abban, ami az operettek fináléjában színpadi beteljesülés. Nála azonban életelv, ennek jegyében mond igent Edvinnek, majd a félreértés után nemet, vállalja, hogy nem több (de nem is kevesebb), mint csárdáskirálynő, aki sikert másképpen ér el, mint a Maxim grizettei, mint a „jányok”. Az operettek természetesen nem hoznak perdöntő adalékokat a régi idők erkölcs-történetéhez, de a szüzsék nem függetlenek a korszak morális felfogásától: a *Csárdáskirálynő*-ben sem a feje tetejére állított világ képe tükröződik, hanem a nagyvárosi környezet, annak szórakozási kultúrája, szórakozási igénye, párhuzamosan azzal a társadalmi felfogással, amelyet Leopold Maria Fürst von und zu Lippert-Weylersheim, General der Kavallerie (a lovasság tábornoka) képvisel. A boldog befejezést az teszi lehetővé, hogy Anhiltéról, a tábornok feleségéről egy véletlen folytán kiderül, hogy Miskolcon volt valaha chansonette. A tábornok vonja le a végkövetkeztetést, amely nem is lehet más, mint egy hercegi dinasztia operettes összeomlása: *Zwei Chansonetten in der Familie! Mein ganzer Stammbaum zerfällt in lauter Brettln*” (Két chansonette egy családban, két feleség – fordítsuk szabadabban – egy főhercegi-tábornoki dinasztiában! Teljes családfám hull szét a hamisítatlan brettliben, a kabaré, a varieté színpadán). Az exkluzivitástól a hétköznapiságig, a fentebbtől a lentebbig, az elzárkózástól a betagozódásig tart az eseménytörténet, amely akár történelmi léptékekkel is mérhető volna, a brettli mint a „demokratizálódás” tere, a társadalmi rétegzódések elegyengetéséé, s mindez az operett színpadára kerülhet, akár giccsbe is torkollhat – az emberiség – Karl Kraus szerint – „végnapjai” adják a háttérrel, előttük fül komédiába, amely néhány évtizeddel ennek előtte tragédiába is fülhatott volna. A világháború második esztendejében megváltoznak a *Csárdáskirálynő*-nek még két évvel előbb lazábbnak és könnyebbnek felfogható történései, az egyszer élünk-be történő kivonulás befejez mindenféle eseményt, így család-történetet is lezáró aktus. Sylva morális győzelme a leginkább az „édes leánykák” történeteinek, Schnitzler színműveinek, Krúdy postakocsi-regényeinek távlatában kaphat erősebb megvilágítást. Másfelől viszont Hofmannsthal világháborús működése vonható be az elemzésbe; míg a *Rózsalovag* annak az üvegházi, szövegi (és Richard Strauss által: zenei) atmoszférának megjelenítésével jeleskedik, munkálkodása az 1910-es esztendő első felében nem pusztán a birodalmi propaganda szolgálatával jellemezhető, hanem annak a küldetésstudatnak kultúrára lefordításával is, amely a Habsburg-mítosz egy válfajával is rokonítható lenne, s amely osztrák művelődés és európaiság viszonyáról árulkodik, igen sokat mondóan. A *Csárdáskirálynő* „világa” egy osztrák-magyar szövegi-zenei megnyilatkozásé, amely a társadalmi érintkezések, szórakozások, lét-felfogások fényeit és árnyait a veszedelmesen közelgő szétesés, lezárulás tudatában még egyszer, talán utoljára, ám különös tarkaságában, ragyogó színeiben virtuóz módon viszi színpadra, felmutatva a szórakoztató zenének a szűkebben

vett „nemzeti”-n túllépő, elsősorban a Monarchiához fűződő jellegét, annak a közösnek létezését, amely már csak itt és így szólal(tat)hat(ó) meg. Hogy aztán az első világháborút lezáró eseményeket követőleg ki-ki megszépítő emlékei, indulatai, diadalmat árasztó vagy nosztalgikus felfogása szerint avassa ancien regimmé. Az nem vitatható, hogy a *Csárdáskirálynő* (s a minősítéseket tekintve szintén szemre vételezhető az olykor radikális különbség) az osztrák/bécsi operett ezüstkorszakának reprezentánsa, ezzel messze nem ellentétben az osztrák-magyar operett eminens darabja, illetőleg a magyar operett-iskola példás alkotása. A minősítések ugyan eltérnek egymástól, közöttük inkább a „hangsúly”-okat illetőleg mutatkozik alapvető különbözés. Ugyanis a *Denevér* meg a *Cigánybáró*, főleg ez utóbbi, magyar elemei, dallami-szövegi vonatkozásai nem járulékosak, hanem lényegiek, a *Denevér* városi-maszkosmegetésvezetésen alapuló, felejtő-felejtető környezete, valamint a *Cigánybáró* osztrák-magyar-cigány-román zenei eseményei a kultúrában létrejött pluralitás jegyében állnak, mely pluralitásra Lehár a *Drótostóttól*, Kálmán a *Csárdáskirálynőtől* kezdve számos példát hoz. A transznacionalitás sugalmazásai ellenére (*A víg özvegy* Párizsa, a *Cigányprímás* Párizst s a magyar vidéket egyként zenébe foglaló kettős helyszíne) pontosan érzékelhető, miféle zenei (és részben szövegi) köznyelv elfogadására történik ajánlat. E zenei köznyelv – mint korábban volt róla szó – több forrásból merít, műfajilag is megalapozódik a XIX. század osztrák és magyar énekes műfajaiban. A világháborúban bemutatott *Csárdáskirálynő* nem tévesztette el hatását, nyilván másképp nézte a szorosabban érdekelt bécsi és budapesti,⁴³ mint a távolabbról szemlélődő stockholmi közönség. Tartalmazott (mint minden operett) valami állandót, ez elsősorban a szerkezeti felépítést, a középső felvonás (operai effektusú) fináléját illeti, az utolsó felvonás a félreértések és tévesztések tisztázódásáé, mintha a népszerű, XIX. század második felében divatos lett francia vígjátékok sémája köszönné vissza. Ám a legsikerültebb operettekben a beszélt, párbeszédes részek fölé emelkedik a zene, amely az érzelmek, szenvedélyek és számos esetben a humor, az ironia hordozója, a zeneszámokat követő táncok a humoros vonásokat erősítik föl. Komplex műfaj az operett, egy korszakról hoz információkat azoknak, akik a sémák mögé tudnak tekinteni, s a zenei üzenetet is fel tudják, fel akarják fogni.⁴⁴

⁴³ A kortárs magyar kritikákat közli Gerő András—Hargitai Dorottya—Gajdó Tamás: *A csárdáskirálynő. Egy monarchikum története*. Bp, 2006, 155–172. Innen tudható, hogy a budapesti bemutató ruháit a Wiener Werkstätte tervei szerint készítették (156).

⁴⁴ Köszönöm az OSzK Kt. Színháztörténeti Tára munkatársainak, hogy kutatásaimat oly készségesen segítették. E dolgozat egy terjedelmesebb – tervezett – tanulmány kivonata.