

Katona József

# AZ OPERETT VILÁGA

„Ne tessék elütni a dolgokat avval, hogy itt operett szól hozzánk, édes, naiv és bolondos” – idézem Ady Endre ifjúkori cikkét a *Nagyvárad Naplóból*. „Az operett voltaképpen a legkomolyabb színpadi műfaj, a legszebb és a legszabadabb, mellyel királyokat üthetünk veszedelem nélkül nyakon, s mely tartalmas, ötletes, újítani vágyó lelkekben születve többet rombolhat a korhadt világból, s jobban készítheti a jövőendő jobbat – öt parlamenti obstrukciónál...”<sup>1</sup>

Az operett az a zenés-táncos-prózai színpadi műfaj, amely kialakulásakor a polgári nagyközönség szórakoztatását tűzte ki célul. A népszerűség fokozásának érdekében pedig felhasznált minden olyan színpadi műfajt és technikát, amellyel a nagyvárosi közönséget a színházba vonzza minél nagyobb létszámban.

Bármelyik operett sikerét merőben befolyásolta az a tény, hogy a szerző milyen mértékben találta meg a hangot a közönséggel. Ez a siker nemcsak a szakmai karrierjét lendítette előre, hanem anyagilag is komoly eredményt jelentett számára. Mert az operett igenis egy sikertörténet. A szórakoztatóipar több mint 200 éves sikertörténete. „Olyan műfaj volt, amely reagált a kor létállapotára, és ugyanakkor a modernség korának mélyén meghúzódnó kritériumot, a felgyorsulást tette meg saját produkciója meghatározó jegyév is. Másrészt az egymást gyorsan követő új operettekkel a kor szórakozási igényeit akarták kielégíteni, azt, hogy az emberek feledni akartak, menekültek az unalom elől, mert ez az unalom annak a következménye, hogy nem bírtak már mindent észlelni és befogadni, hogy elborította őket az üzlet és a kultúra újabb és újabb kínálata. Tehát az operett, nem utolsósorban a bécsi operett volt a válasz erre az unalomra, a modernség társadalmi és intellektuális valóságának eme kortünetére.”<sup>2</sup>

Az elnevezést Mozartnak tulajdonítják. Állítólag ő volt az, aki elsőként szorgalmazta az olyan típusú zenés színház létrejöttét, amely ne csak a csillogó paloták kiváltságos közönségét vidámitssa, hanem Bécs minden polgárának nyújtson egy kis kikapcsolódást, egy csipetnyi derűt. Ezt a típusú zenés színpadi játékot nevezte el Mozart „Operette”-nek, ami „operácskát” jelent. Az angolok *light operának* (könnyű operának) nevezik, figyelembe véve mind a műfaj témaválasztását és dramaturgiai feldolgozását, mind a felhasznált zenei anyagot is.

Az operett szerkezeti felépítésében harmonikusan ötvöződik egy egységes színpadi cselekmény körül az ének, a zene, a tánc, a látványosság és a próza. Dallamvilága könnyed, fülbemászó, hamar megtanulható, énekelhető, füttyörészhető. A zenés színházra jellemző konstrukciós elemek ötvözete mellett könnyű, szellemes szöveg és vidám, pezsgő táncjelenetek kavalkádja

<sup>1</sup> Ady Endre: *Ady Endre művei. Publicisztikai írásai.* (Szerkesztette Vezér Erzsébet.) I. kötet: 1898–1904. Budapest, 1977. 414. old.

<sup>2</sup> Csáki Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség.* Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 256–257. old.

jelenik meg az operettben. Témája pedig a vígjátékra jellemző, komikus, helyenként gúnyos, ironikus elemekkel tarkított, sok humorral fűszerezett szerelmi történet.

„Egyáltalán, miben rejlett a bécsi–budapesti operett nemzetközi és emberközi sikerének titka?” – teszi fel a költői kérdést Hanák Péter, és így folytatja: „Elsősorban a zenéjében – természetesen a mesterművekre gondolunk – a közönség több rétege is megtalálta a maga ízlésének megfelelő muzsikát, a számára élvezeteseget, a vígoperától a kabarésanzonig, a valcertől a ragtime ritmusáig. Ez magától értetődő. Az operett rejtettebb érdekessége a zene, a tánc, a mese, a dalszöveg együttesében, az egész mű *ambivalenciájában* kereshető. Mert az operettben lehetett egy az egyben tündérmesét, csodát, valóságos karriertörténetet, gazdagságot, házasságot, boldogságot látni, és lehetett a fonákjáról nézve a mese, a csoda, a karriertörténet paródiájaként értelmezni. Lehetett azzal a hittel beülni a színházba, hogy ott egy mágikus erő felfüggeszti a társadalmi rend s a mindennapi élet törvényeit, de lehetett úgy is felfogni a színházat, hogy ott szabad mindaz, ami a mindennapi életben tilos vagy veszélyes: kritizálni, kigúnyolni a bürokráciát, a táborno kokokat és a mágnásokat, az egész fennálló társadalmat. Mennyire igaz elvágódás, és mennyire hamis illúzió a *Csárdáskirálynő* híressé vált dala: »Túl az Óperencián boldogok leszünk, ... túl az Óperencián béke vár reánk.«.”<sup>3</sup>

Az operetthez műfajilag a vaudeville, a daljáték és az amerikai musical áll legközelebb. A zenei műfajok szerkezetének zömét a vígoperából vették át a szerzők és ötletesen egészítették ki a korra jellemző divatos táncokkal. Így a nagyzenekari formák – mint a nyitány, a közjáték és a grandiózus finálék – mellett jelen vannak benne a látványos-hangzatos kórusok is. Ezt egészítik ki dinamikus összefonódásban a mozgalmassabb kuplák, duettek, a kis- és nagyzenekari együttesek. A bensőséges hangulatot pedig az áriák, dalok, szanzonok szolgáltatják, a pezsgést és a mámort pedig a csillogó táncok, a valcer vagy a kán-kán és a modern táncok, mint a foxtrott, tangó, bolero, shimmy vagy a ragtime adják.

Érdeemes megemlíteni, hogy a kész zenei anyag hangszerelését a legtöbb zeneszerző másra bízta vagy az utolsó pillanatra hagyta, sőt, a zenekari próbák során véglegesítette. „Ennek a 'bemondásra' történő hangszerelésnek, a hangzás próbákon történő rögzítésének a technikáját Lehár Polában sajátította el a *Kukuska* hangszerelésekor. Persze hihetetlen szerencséje volt, mert tökéletes zenekar állt a rendelkezésére, amellyel nyugodtan kísérletezhetett. Számról számra meghallgatta, hogy mit is komponált, és a zenekart teljes mértékben felhasználta a hangzás kipróbálására. Polában lett abszolút biztos kezű hangszerelő, aki megengedhette magának, hogy partitúráit 'bemondásra' javítsa.”<sup>4</sup> Fritz Stein ezt még kiegészíti azzal, hogy a világhírűvé vált *A víg özvegy* ősbemutatója előtt Lehár „a főpróba napján Steininger kis szobájában még kiegészítette a hangszerelést, amire a direktorok szörnyülködni kezdtek, hogy hiszen az operett még kész sincs!”<sup>5</sup>

A cselekmény fonalát monológok és párbeszédok viszik előre, addig, amíg a gondolatokat és érzelmeket már csak a zene nyelvén lehet „továbbmondani”. Ezt leggyakrabban lendületes, érzelemdús táncal nyomatékosítják. Az elmaradhatatlan happy endet pedig tömegeket mozgató finálék teszik látványossá.

Az operett sematikus cselekménye általában ilyen egyszerű: a primadonna halálosan szerelmes lesz a felszínes, kissé ingatag, de jóképű, menő fiatalemberbe, a bonvivánba. A cselekmény bonyolódása során a szerelmes szív leküzd minden akadályt a harmadik felvonásbeli szerelmi beteljesedésig. A grandiózus, mozgalmasságú finálék pedig csak hitelesíti az igaz szerelem győzelmét.

A szerelem győzelmének elérésében a primadonna legfontosabb segítőtársa a szubrett, akinek férfi párja a táncoskomikus. Ők az operett „négyes fogata”.

<sup>3</sup> Hanák Péter: A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye. *Budapesti Negyed*. 1997, 2–3. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/hanak.htm>. (Letöltve: 2018.07.02.)

<sup>4</sup> Bernard Grün: *Gold und Silber. Franz Lehár und seine Welt*. (Arany és ezüst. Lehár Ferenc és világa.) In: Csáky Móric: *I. m.*, 253. old. Albert Langen Kiadó, München, 1970. 54. old.

<sup>5</sup> Stein Fritz: *50 Jahre „Die Lustige Witwe”* („A víg özvegy” 50 éve). In: Csáky Móric: *I. m.*, 254. old.

A primadonna többnyire jól nevelt, álmodozó, gyakran kissé búskomor úri kisasszony, akinek egyedüli és legnagyobb gondja a bonviván figyelmének felkeltése és végül a szerelmének elnyerése. Ő a történet „komoly” női szereplője. Ez a szerepkör jó megjelenésű, szépen, tisztán, helyesen beszélő, nagyon jó hangú, táncolni tudó színészt igényel.

A bonviván elnevezése a francia bonvivant (azaz bon=jó, vivre=élni) szóból ered: jól élő, jó megjelenésű, szeretetre méltó életművész, azaz deli úriember, akinek nincs állandó munkahelye, hanem egész nap úgymond szabadidős tevékenységet folytat. Igazi életét esténként éli, amikor éjszakai szórakozóhelyekre jár. Számtalan nőnek az elcsábítója, akiket könnyed modorával, bájos viselkedésével sikerül magába bolondítania. Excentrikus életének köszönhetően gyakran a saját figyelmét is felkelti. Ezt a típusú férfit az angolok playboynak, németek pedig Lebemann-nak nevezik. A bonviván szórakozott, ábrándozó, enyhén komikus árnyalatú figura is lehet.

Az operettben a bonviván egy klasszikus karakterszerepet jelent: az a szívtipró ficsúr, akinek sikerült a primadonna szerelmét megnyernie, nem ritkán anyagi haszonszerzés céljából. Társadalmi helyzete többnyire megegyezik a primadonnáéval, abban viszont gyakran különbözik tőle, hogy anyagilag a „lecsúszott”, de még jelentős kapcsolatokkal rendelkező „úri fiú” kategóriába tartozik. Ehhez a szerepkörhöz fejlett mozgás- és beszédkultúra, valamint igényes énekhang szükséges.

A szubrett (franciául soubrette = szobalány, komorna, szolgálólány; később a szót csak a színházi szerepre használták, a commedia dell'arte egyik fontos szerepköre) az a furfangos, komikus, életvidám, szókimondó, tette kész női karakter, mely legfőképpen a vígoperában vált népszerűvé. Innen kölcsönözte az operett is, mint a dramaturgia egyik kulcsfiguráját, ugyanis a primadonna szobalányaként, társalkodónőjeként vagy segítőkjeként ő a legjobb szakértője a bonyolult helyzetek megteremtésének és feloldásának. Ez a szerepkör virtuóz beszéd- és mozgáskultúrát, változatos színészi technikát, fejlett ének- és táncművészetet igényel.

A szubrett párja a táncoskomikus: benne többnyire a feltörekvő ügyeskedő karakterét tisztelhetjük. Gyakran szolgál vagy inas, aki mindegyre a szubrett szoknyája körül legyeskedik, és bármit megtesz azért, hogy a nő kegyeibe férkőzzön. Így lesz akarva-akaratlanul a szubrett segítőtársa a primadonna és a bonviván szerelmének beteljesítésében. Ez a szerepkör jó színészi adottságokat, a komikusok gazdag kifejezési eszköztárának ismeretét, fejlett mozgáskultúrát és táncművészetet, valamint elfogadható énekhangot igényel.

Az operett többi szereplői között gyakran megtaláljuk a primadonna szüleit: a zsupori, sokszor bugyuta apát, a gyakran féltékeny, kapzsi, számító, kerítő anyát. Felvonultatják a színen az úri szalonok világának teljes palettáját: felszínes, unott, léha úriasszonyokat, a primadonna kezére áhítózó idősebb vagy fiatalabb bárgyú kőröket, daliás huszárokat, a vagyona lecsapni vágyó ficsúrokat, gőgös dzsentriket, együgyű arisztokratákat. De éppígy láthatunk benne kíváncsi cselédeket, bamba szolgálkat, cigányhadat vagy modoros, karót nyelt, merev arcú lakájokat.

Az operett eredete visszavezethető a vásári színjátszás különböző formáira, a farce-tól a commedia dell'artén át a vaudeville-ig és a Wiener Volksstückön át egészen a vígoperáig. Az operettet eredetileg a nagyopera kipurózálására hozták létre, utólag azonban a sikereknek és a piacnak köszönhetően ez a szándék átalakult kizárólag a közönség szórakoztatására.

Nem járt egyedül azon az úton, amely az opera ellenlábasként a nagyközönség számára íródott. A vígopera már létrehozta a könnyebb, közérthetőbb, vidámabb zenés színpadot, lásd Rossini és Donizetti.

A közönség sikerére áhítva, az opera lassan kilépett a klasszikus sémákból, felcserélte az ókori mitológiát és a nagy történelmi események feldolgozását a romantika színes, kusza világával: „látványos, színes cselekménnyel, sok »izgalommal« és borzalommal, vérrel, méreggel, álruhás hercegekkel, vagy ha kellett, forradalmakkal, szabadságharcokkal és a nemzeti érzések kifejezésével igyekezett megtestesíteni a romantikus ideált. A vígoperának félre kellett állnia, mint ahogy Rossini is évtizedekre elnémult az új »nagyság«, Meyerbeer előtt. Amikor később Verdi

*Falstaff*ában újjászületett a vígopera, az már más műfaj volt, s csak intermezzo lehetett a műfaj egyetemes fejlődésében.

A vígoperát új műfaj váltotta fel: a balett. Az új romantikus irányzat, amely a természetfölötti, égi, tündéri világ álomszerű megjelenítését tűzte ki célul, keresve sem talált jobb művészetet a táncnál”.<sup>6</sup>

A romantikus balett aranykorát 1832-től, a *Les Sylphides* párizsi bemutatójától számítjuk – Filippo Taglioni által létrehozott koreográfiával, Jean-Madeleine Schneitzhoeffter zenéjére és Adolphe Nourrit librettójára. A csúcspontot Adolphe Adam 1841-ben bemutatott *Giselle* című balettje jelentette. Ezután a romantikus balett eszköztára a kimerülés jeleit kezdte mutatni, nem tudott újabb élményeket nyújtani közönsége számára.

Új műfaj kellett, amely emberközelibb, a valós életből meríti témáját, szereplői közvetlenebbek, hihetőbbek, a mindennapi életből felismerhetőek, étellel telítettek és optimisták, gondjuk pedig a legrégebbi és legáltalánosabb emberi probléma legyen: a szerelem és a hozzá fűződő hűség. És mindezt természetesen szórakoztató módon, a legbájosabb humorral tálalja. Ezt vállalta magára az operett.

Az operett felvirágzása a XIX. század második felétől kezdődött és a századforduló tájékán tetőzött. Ezt tartjuk az operett aranykorának. Az ezüstkor a XX. század kezdetétől kb. az első világháború végéig tartott. Ezután az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlásával, Európa társadalmi-politikai átalakulásokkal terhes korszakában az operett iránti érdeklődés megcsappant, sokkal komolyabb problémákkal kellett szembenéznie Európa népeinek, semmint hogy az operett könnyed, laza humorán szórakozzon. De tovább élt az operett szelleme a tengerentúl az amerikai musicalben, amelynek alkotói túlnyomórészt közép-európai emigránsok és azok leszármazottai voltak. Lásd Frederick Loewe (1901–1988), a *My Fair Lady* szerzőjének példáját.

Az operett fejlődése eltérő úton haladt Európa különböző régióiban. Ennek köszönhetően beszélhetünk ma a francia, az angol, az osztrák és a magyar operetről.

A francia operett elsősorban Jacques Offenbach (1819–1880) nevéhez fűződik, akit kortársa, Rossini „a Champs-Élysées Mozartja”-nak nevezett. A szakirodalom őt tartja az operett mint önálló műfaj szülőatyjának. Ennek a műfajnak fő jellemvonása a nagyvárosi élet hétköznapijainak ábrázolása, sok iróniával és csipkelődéssel fűszerezve.

„Offenbach – írja Vitányi Iván – egyesíti magában az operett fejlődésének két *ellentétes tendenciáját*, amelyek ezt a műfajt egyrészt a nép, másrészt a burzsoázia ízléséhez kötik. Kétségtelenül hozott valamit az utca szelleméből, mint ahogy zenéje is táplálkozott a városi utcák népdalaiból, a párizsi szonokból és kuplékból, s az új táncnak, a kán-kánnak ritmusából. De hiba lenne ebből a tényből egy plebejus forradalmár arcképét kifarangni. Csak táplálkozik a népi ízlésből – nem azonosul vele, hanem szüntelenül idézőjelbe teszi. A tekintélyeket csak tisztelni nem hajlandó, de szívesen szolgálja őket. Csírájában benne van ugyan a nagyvárosi ember forradalmi indulata is, de éppúgy menekülésképpen az eksztázis és a narkotikum keresése. Egy régi és egy új világ határán áll.”<sup>7</sup>

Őt követték: Hervé (eredeti nevén Louis Auguste Florimond Ronger, 1825–1892), Alexandre Charles Lecocq (1832–1918) és Jean Robert Planquette (1848–1903). Szabolcsi Bence így ír róluk: „Közös műfajuk, a francia operett, melyet mindig aktualitás, sőt politikai aktualitás fűszerez, hol moralistája, hol kiszolgáló udvari bolondja volt a második császárság két évtizedének. A gúny mellett, sőt alatta mindig ott lappang a nagyvárosi ember szentimentalizmusa, az aszfalt könnye; s ahol a bohóc-sipka lehull, vagy sutba kerül, majd mindig elősötétlik a kiábrándulás, mint *Hoffmann* meséiben, Offenbach híres hattýúdalában.”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Vitányi Iván: *A „könnýű műfaj”*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965. 128–129. old.

<sup>7</sup> Vitányi Iván: *A „könnýű műfaj”*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965. 132. old.

<sup>8</sup> Szabolcsi Bence: *A zene története*. Rózsavölgyi Kiadó, Budapest, 1940. 384. old.

Az angol operett két legjelentősebb képviselője a „Gilbert & Sullivan” szerzőpáros volt. Sir William Schwenck Gilbert (1836–1911) mint librettista, Sir Arthur Seymour Sullivan (1842–1900) pedig mint zeneszerző hozták létre a Savoy operának is nevezett angol operettet. Az ő munkásságuk nyitotta meg tulajdonképpen az utat Amerikába a musical létrejöttéhez. Az angol Edward German (1862–1936), Lionel Monckton (1861–1924) és Harold Fraser-Simson (1872–1944) folytatták tovább elődeik tevékenységét és egyengették az utat a musical comedy felé. Amerikai társuk, Victor Herbert (1859–1924) még a bécsi hagyományokat ötvözte Gilbert és Sullivan eredményeivel, de az őt követő Sigmund Romberg (1887–1951) és Rudolph Friml (1879–1972) már megnyitották a kapukat Leonard Bernstein (1918–1990) és az amerikai musical felé.

Ahogy a francia operett Párizshoz kötődik, úgy az osztrák operett szíve Bécs. Ez a típusú operett sokkal jobban kötődik a zenei hagyományokhoz, szorosabb kapcsolatban áll a kor neves dalszerzőinek (mint Brahms vagy Schubert) a művészetével. A bécsi dalra és jellegzetes táncára, a valcerre épül (amely a német egységet jelképezte, ám a francia forradalom tánca is lett...). Ezt egészítette ki a Monarchia népeinek és az azon kívül élő népeknek a jellegzetes népi, népies zenéje. Így felfedezhetjük benne a magyar cigányzenéből eredő verbunkost, a csárdást, a cseh polkát, a lengyel mazurkát, a spanyol és skót népdalt, de az orosz, sőt az egzotikusnak ható keleti hangzásokat is. A szerzők ezt a népszerűség és a siker érdekében tették, hogy zenéjük minél nagyobb tömegeket hódítson meg.

Itt Franz von Suppé (teljes nevén Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppé-Demelli, 1819–1895), Carl Millöcker (1842–1899) és Carl Zeller (teljes nevén Carl Adam Johann Zeller, 1842–1898) tevékenységét tudjuk kiemelni. Azonban a legjelentősebb képviselője a bécsi operettnek, minden kétséget kizáróan, ifj. Johann Strauss (1825–1899) volt.

A XIX. század végére az operetten egyre jobban eluralkodott a szórakoztatóipar üzleti jellege, a műfaj egyre inkább az olcsó, de hatásos klisék kátyújába ragadt.

Gáspár Margit így ír erről: „Az igazmondó, plebejus népkomédia késői gyermeke, az operett tehát széplánykodni kezdett. Illatszerekkel locsolta tele magát, pikáns ruhákba öltözött, leszokott a szókimondásról, és megtanult kitarójának hízelegni (...) Képzeltbeli birodalom teremtődött, az úgynevezett »operett-világ«. Afféle sziruppal, limonádéval folyó Kánaán, ahol a pénzmágnások keblében mézeskalácscsív dobog, ahol a gazdag, viszont aranyszívű grófkisasszony mindenáron férjhez akar menni a szegény, ámde gőgös tisztartóhoz, és ahol vasárnaponként minden kis tyúk fazékjában vezérigazgató rotyog. Az operett életfolyamatában az a jelenség következett be, amelyet a társadalomtudósok »Funktionswechsel«-nek, funkcióváltásnak neveznek. A műfaj külső formái látszólag érintetlenek maradtak, de belső tartalma ellenkező előjelűre változott.”<sup>9</sup>

Amikor Európa nyugati felén az operett válságba került, akkor fedezték fel Kelet-Közép-Európában, jelesül Magyarországon a műfaj szépségét, közérthetőségét, népszerűségét. Ez lett az operett újjászületésének kora, másképp az operett „ezüstkora”.

Ezt a felvirágoztatást elsősorban azoknak a magyar zeneszerzőknek köszönhetjük, akik ötletes, újító fantáziával, igényes, színvonalas muzsikával, nagy szakmai fegyvellemmel sikeresen ötvözték a bécsi „könnyű” zenét a magyar népies műdallal, létrehozva ezáltal egy sajátos magyar hangzásvilágot. Talán nem véletlen, hogy Lehár Ferenc, Kálmán Imre, Szirmai Albert, Huszka Jenő, Jakobi Viktor, Kacsóh Pongrác és a többiek majdnem ugyanazon időben értek el országos és világsikereket, amikor a magyar „komolyzenei” alkotótársaikat – Bartók Bélát és Kodály Zoltánt – világszintű elismerésben részesítettek. Sőt, egyes operettszerzők diáktársak is voltak velük a zeneakadémiai tanulmányaik alatt.

A XX. század elején a magyar operettek általában a megújuló városi élet szellemét tükrözték enyhe iróniával és naiv érzelmességgel, komikus jelenetekbe ágyazva, könnyű, fülbemászó

<sup>9</sup> Gáspár Margit: *A műsák neveletlen gyermeke (A könnyűzenés színpad kétezer éve)*. Zeneműkiadó, Budapest, 1963. 515. old.

muzsikával kiegészítve. Itt-ott felbukkant ugyan a társadalmi-szociális bíráló is (lásd a *Mágnás Miskát*), de ez nem volt mérvadó.

Az operett igazából csak a XIX. század végére, a XX. század elejére vált népszerűvé Magyarországon. Ennek a késésnek az oka abban keresendő, hogy a magyar színpadokon nagy sikerek örvendtek a kiegyezés után született, hagyományos népi elemeket és stílusokat felhasználó népszínművek, amelyek dalbetétekkel, az úgynevezett nótákkal egészültek ki. A dalbetétek eleinte népdalok voltak, később azonban felcserélték ezeket a színdarabhoz komponált népies műdalokkal, városi szalon-cigányzene kísérettel, létrehozva egy új műfajt, a magyar nótát. Ezek a népies hangvételű dalok tovább növelték a darab népszerűségét, sőt, a színdarabtól függetlenül terjesztve közismert énekesek és cigányzenészek által olyan sikeresekké váltak, hogy a mai napig fennmaradtak műdalokként a magyarok vidékeken.

Csáky Móric így vélekedik erről: „1900 körül például Budapesten a bemutatott színdarabok 70–80%-a szórakoztató darab volt: nem voltak ezek sem tragédiák, sem komédiák, hanem olyan darabok, amelyek általában »jobb körökben« játszódtak, a szegények meggazdagodását, a polgárok nemessé válását (a »milió-válást«) mutatták be, és az alacsonyabb társadalmi osztályba való lesüllyedés lehetőségét mindig ki tudták egyenlíteni megfelelő boldog befejezéssel (happy enddel). Ezek együttesen voltak azok a kedvelt toposzok, amelyek közvetlenül azon új társadalmi rétegek életvilágával és feltörekvő mentalitásával függtek össze, amelyekből ezeknek az évtizedeknek a városi színházi közönsége is verbuválódott.” Ezek a darabok „többnyire olyan témákat jártak körül, amelyek megfeleltek e társadalmi réteg ízlésének, kívánságainak és vágyainak, és amelyek tükrözni tudták és egyúttal vidámmá, szórakoztatóvá, mulatságossá, sőt szatirikus-szarkasztikusá torzították mindennapi gondjaikat és nyomorúságukat.”<sup>10</sup>

A népszínmű rendkívüli tömegsikerének köszönhetően 1875-ben egy reprezentatív színházat avattak Budapesten, a Népszínházat. Ez lett az egyetlen hely Magyarországon, ahol a kulturális és társadalmi életben a magyar nyelv lassan felcserélte a németet. Ebben a nemzetiségi és kulturális szempontból zavaros periódusban ez a műfaj adta meg a lehetőséget az idegen ajkú, magyarul alig beszélő nagyvárosi polgárságnak, hogy megbarátkozzon a nép nyelvével, jobban megismerje vérmérsékletét, szokásait, idealizált életét, a magyar vidékek csodálatos gazdagságát.

Mindezek ellenére az 1880-as évekre már egyre nagyobb teret hódított az operett, főleg a nagyvárosokban, mert mind témái (a szűzsé), mind nagyvonalú, fényűző színpadképei, de nem utolsósorban a nagyvárosi életre jellemző vidám, könnyed, népies hangulatú táncos zenéi közelebb álltak a tehetős városi polgárság lelkivilágához.

Jellemző volt erre a korszakra az osztrák elnyomás és németesítés elleni titkos küzdelem. Az önfelfedezés, a nemzeti identitás keresésének és megtalálásának kifejezésére szükség volt egy sajátos, csak a magyarságra jellemző folklór felkutatására, kinyilvánítására, esetleg megte-remtésére. Ebben a törekvésben találkoznak Bartók, Kodály és az őket követők célkitűzései a könnyebb műfaj művelőivel. Az út azonban, amelyen a közös cél fele törekedtek, merőben eltér egymástól. Amíg Bartókék az ősi népi alkotás kevésbé népszerű, sőt a városi polgárság számára alig ismert és lenézett „tiszta forrása” fele fordultak, addig az operett világának alkotói a minél nagyobb elismerés és siker érdekében létrehoztak egy „másfajta folklórt”, a városi közönségnek szóló, magyaros ritmikájú és hangzású műzenét. Ezek a szerzők átvették a városi szalonokba felkerült cigány muzsikások által létrehozott és terjesztett, a magyar népi zene hangulatvilágából inspirálódott műfajokat. Ide sorolhatnánk egyebek mellett a mulató- és kesergőnótákat, a verbunkost és a csárdást, amelyeket minden szerző tehetségének, fantáziájának és alkotókészségének megfelelően ötvöztött a francia–osztrák operettek zenéi hagyományaival, kiegészítve helyenként az éppen aktuálisan sikeres világi tánc stílusvilágával.

<sup>10</sup> Csáky Móric: *l. m.*, 31–32. old.

Az operett sikeres térhódításához nagymértékben hozzájárult a nemzet csalogánya, Blaha Lujza színészi tevékenysége is, aki karakteres szerepművelésével, gyönyörű hangjával tette halhatatlanná ezt a műfajt. A népszínház műveinek ünnepelet menyecskéje, miután műfajt és szerepkört váltott, az operettekben vállalt nadrágszerepeivel a legmagasabb művészi elismerésig jutott. Az őt követő operett-előadók, mint Fedák Sári, Honthy Hanna, Feleki Kamill, Latabár Kálmán, és még sokan mások, már sajátosan magyaros karaktereket hoztak létre és feledhetetlen előadásaikkal beírták neveiket a magyar színjátszás történetébe.

Hogy felvegyék a versenyt a népszínház műveivel, a magyar operettszerzők a szűzsé tekintetében kiléptek a nagyúri paloták fényűző világából és vagy a magyar történelem fontosabb momentumából, vagy az egyszerű nép életéből merítettek ihletet. Így alakulhatott ki az operettszerzők körében kétféle irányzat.

Az egyik a hagyományos párizsi–bécsi ágon haladt tovább és alkotott maradandót, egészen a világsikerekig; itt elsősorban Lehár Ferenc munkásságát emeljük ki. A választott szűzség meg a felhasznált zenei motívumok egyaránt nemzetközi látásmódot sugalltak, mindenkinek szóltak, általános tárgykörben mozogtak. Lehár elsődleges célja mindenképpen a nemzetközi elismerés és siker volt. Ha a darab témája, helyszíne alkalmat adott bizonyos egzotikumokra, ezeket felfedezhetjük néhány akkord, harmónia, esetleg egy rövid zenei betét erejéig, de túlnyomórészt a bécsi–párizsi zenei világ él a művekben.

Érdemes megjegyezni, hogy külföldön csak azok a magyar zeneszerzők váltak igazán népszerűvé, akik kevésbé éltek a nemzeties jelleggel, és inkább a megszokott, elfogadott normák szerint alkottak, az addig világsikereket arató operettek mintájára. Lehár ennek ellenére a szakirodalom a klasszikus bécsi operettstílus legjelentősebb megújítójának tartja. Még életében az a mondás terjedt el róla, hogy „a zenés színháznak három műfaja van: az opera, az operett és Lehár”.

Richard Rickett azt írja róla, hogy ő „a soknemzetiségű dualista Monarchia magyar elemének tipikus terméke, aki egyaránt fogékony a szláv és magyar, valamint a nemzetek felett álló benyomásokra. Bár Bécsben élt és bécsiként gondolkodott, zenéje éppen annyira soknemzetiségű, mint amennyire az a birodalom, amelynek központja Bécs.”<sup>11</sup> Operettjeit, *A víg özvegyet*, a *Cigányszerelem* címűt, a *Luxemburg grófját*, a *Mosoly országát*, a *Paganinót* ma is nagy sikerrel játsszák a világ különböző színházain.

Az operettszerzők között volt ugyanakkor egy másik ág is: ide tartoztak, akik fontosabbnak tartották egy magyaros stílus kialakítását, és történelmi vagy népi tárgyú operettjeikkel megalkották a sajátos magyar operett világát. Igaz, ezzel a stílussal már kevesebb sikerrel küzdhettek a nemzetközi elismerésért, de mégis akadt egy nagy kivétel, aki mindkét irányzatot ötvözve aratta a legnagyobb sikereket a nemzetközi terepen: Kálmán Imre.

A historizáló és népies operett szerzői a librettó megrendelésekor gyakran fordultak népszínházi írókhoz. Ezek a szerzők sikeresen ötvözték a magyaros zenei elemeket a népi táncokkal, de ugyanúgy a francia galoppal, a kán-kánnal, vagy a bécsi valcerrel és egyéb divatos táncokkal. Az áriák, dalok gyakran hasonlítottak a népszínház műveinek nótáira, hiszen dallamviláguk, vagy „a dalra fakadás” motivációja a magyar népi lélek egyazon sarjáról fakadtak. A népszínház műveinek csárdajeleneteiből kölcsönözve, a magyar érzelmvilágra olyannyira jellemző sírva vigadás hozta létre a népi keservesre emlékeztető mélabús, a gyötrődést, elhagyatottságot, reménytelen szerelmet dalban „elmondó” magyar nótát. Ennek a hangulatnak feloldásaként került be az operettbe a verbunkos és a csárdás is, átvéve a verbunkos stílus kettős szerkezetét, ahol a lassú (vagy hallgató) részt a friss (vagy táncra való) követett.

Magyarországon úgy vált népszerűvé az operett, hogy az alkotók a nagyközönség szívéhez szóló stílust hoztak létre. Ez a műfaj úgy szórakoztatta a nagyvárosi polgárságot a francia és

<sup>11</sup> Rickett Richard: *Music and Musicians in Vienna*. BD Ltd., Vienna, 1973. 88. old.

osztrák hangzásokkal, hogy a kuplékba és nagyjelenetekbe népies zenére emlékeztető motívumok voltak szőve, megidézve a népszínmű kesernyés-bús nótavilágát.

Kálmán Imre a *Tatárjárás* című operettjének köszönheti első sikerét mind a belföldi, mind a külföldi színpadokon is. Ő gyakrabban használja fel a magyaros elemeket a túlnyomórészt bécsi hagyományos hangzástól ágyazva, így alakítva ki szerzeményeinek sajátos stílusjegyeit. Fontosnak tartjuk itt megemlíteni a *Csárdáskirálynő* zenei anyagában fellelhető tipikusan magyar táncot, a *szaloncsárdást*, amely diszkréten végigkíséri az egész darabot. Kálmán Imrét a közérthető, népies, frappáns dallamfordulatai, szellemes zenei megoldásai tették világhírűvé.

A *Csárdáskirálynő* az operettirodalom nagyágyúja, bármelyik színpad szívesen tűzi műsorára, mert jó előadókkal a siker garantált. Emellett gyakran játsszák tőle *A cigányprímást*, *A bajadért*, a *Marica grófnőt*, *A cirkuszhercegnőt*, ritkábban *Az obsitost*.

Érdemes megjegyezni, hogy a külföldi szakirodalom Lehár Ferencet és Kálmán Imrét magyar származású osztrák zeneszerzőnek tartja, valószínűleg munkásságuk és tartózkodási helyük miatt is.

Amint láttuk, az operettszerzők elejétől fogva két táborra szakadtak. A Lehár–Kálmán-kettőst követők közül egyesek megmaradtak a hangsúlyosan magyaros jelleg mellett, és a daljáték irányába tereltek a műfajt – úgy, mint Kacsóh Pongrác (1873–1923) és Huszka Jenő (1875–1960) – mások viszont a hagyományos bécsi–párizsi operettstílus jegyeit átszőve a cselekmény által hozott aktuális helyszín dallamvilágával, hangulatával látták biztosítva maguknak a nagyobb megértést és népszerűséget a volt Monarchia határain túl is.

Az úttörő Konti József (1852–1905) volt, akit az első magyar operett szerzőjének tart az irodalom. Az *Eleven ördög* bemutatójáról többek között azt írja Verő György, a Népszínház történetének krónikása, hogy azon a napon született meg a magyar operettirodalom, amely nemcsak Kontinak, hanem az új műfaj követőinek is nagy népszerűséget fog biztosítani a jövőben.<sup>12</sup>

Huszka Jenő (1875–1960) *Bob hercegének* sikere követte a Konti Józsefét. De éppolyan nagy sikert aratott a *Gül Baba*, a *Lili bárónő* és a *Mária főhadnagy* is.

Kacsóh Pongrác (1873–1923) ugyancsak a magyaros vonal képviselője (végzettsége szerint matematikatanár volt): generációknak küldte a *János vitéz* dallamos zenéjén keresztül az igaz szerelem üzenetét. Kolozsváron, Farkas Ödönnel kezdte zenei tanulmányait, majd Budapesten folytatta.

Jacobi Viktornak (1883–1921) a *Leányvásár* és a *Szibill* a két legismertebb operettje.

Dr. Szirmai Albert (1880–1967) a *Mágnás Miskával* lopta be magát a szívünkbe, de a zenés színházak gyakran tűzik műsorra a *Mézeskalácsot* is.

Ábrahám Pál (1892–1960) főbb művei a *Viktória*, a *Hawaii rózsája* és a *Bál a Savoyban*.

Említésre méltó még Zerkovitz Béla (1881–1948), aki olyan népszerűvé vált, hogy Kosztolányi ezt írta róla 1918-ban: „Ha szoros inkognitóban akarsz maradni a népes utcákon, korzókon, sétatereken, leghelyesebben teszed, ha vele sétálsz. Akkor tudniillik minden szem csak őt bámulja, s téged észre sem vesznek. Annyira, hogy mellette nyugodtan csinálhatsz, amit akarsz, akár cigánykerekezhetsz, és nem látnak, többször a levegőbe lőhetsz, és nem hallanak, mert mindenki csak őt lesi, és az ő dalainak, kupléinak, orfeumi nótáinak dallamát zsongatja merengő vagy vidám lelkében”.<sup>13</sup> Nagyon termékeny alkotó volt, de művei tisztavirág-életűek lettek. Azonban máig fennmaradt két operettjének címadó dala: az *Eltörött a hegedűm* és a *Hulló falevél*.

<sup>12</sup> Lásd Verő György: *A Népszínház Budapest színi életében. 1875–1925*. Franklin-Társulat Kiadó, Budapest, 1925.

<sup>13</sup> Operett Klub. <http://operett.network.hu/blog/operett-klub-hirei/zerkovitz-bela-csokos-asszony-1>. (Letöltve: 2018.07.06.)

Krasznai (Krausz) Mihálytól (1897–1940) a *Sárga liliomot* és *A fenséges asszonyt* tartjuk számon, Eisemann Mihálytól (1898–1966) pedig említésre méltó az *Egy csók és más semmi*, az *Én és a kisöcsém*, meg a *Fekete Péter*.

Farkas Ferencnek (1905–2000), aki 1940 és 1944 között a kolozsvári zeneakadémia tanára, majd rektora volt, a *Csínom Palkó* sikere hozta meg többek között a Kossuth-díjat is.

Ránki Györgytől (1907–1992) a *Hölgyválaszt* említhetjük meg, az Erkel-díjas Fényes Szabolcstól (1912–1986) pedig a *Maya* és a *Csintalan csillagok* jönnek számításba. Kerekes János (1913–1996) a *Kard és szerelemmel*, az *Állami áruházzal* és a *Palotaszállóval*, Tamássy Zdenkó (1921–1987) a *Hotel Amerikával*, Németh Amadé (1922–2001) pedig a *Simonyi Óbesterrel* jeleskedett.

Összegzőképpen: egy válságos időszakban, amikor a háborúk és politikai-társadalmi változások miatt egy kétségbeesett nemzet kereste identitását, a magyar operett, illetve ez a típusú szórakoztató színház megteremtette a polgári társadalomnak azt a kultúrközegét, amelyben a magyar nemzet újra megtalálta önmagát, létjogosultságát és helyét a világban.

„Tudom – írta Kálmán Imre 1913-ban –, hogy egy fél oldal partitúra Lisztől többet ér, mint összes operettem, amelyeket írtam és még írni fogok. De azt is tudom, hogy ez a fél oldal partitúra egy magas szellemi színvonalon álló közönséget követel, és ez még mindig csak csekély töredéke a színházba járó közönségnek. A nagy muzsikusok mellett bizonyára olyanok is lehetnek, akik (...) nem szégyellnek könnyű, vidám, humoros, csinosan öltözött és jól csengő zenés komédiát írni.”<sup>14</sup>

Lehár Ferenc pedig ezt írta: „Ha olyan zenét szereztem, amely visszhangra talált a hallgatók között, céloom nem csak a szórakoztatás volt. Az emberek érzelmeire és szívére próbáltam hatni”.<sup>15</sup>

\* \* \*

## KÖNYVÉSZET

Ady Endre művei. *Publicisztikai írásai*. (Szerkesztette Vezér Erzsébet.) I. kötet: 1898–1904. Budapest, 1977.

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

Gáspár Margit: *A műzsák neveletlen gyermeke (A könnyűzenés színpad kétezere éve)*. Zene-műkiadó, Budapest, 1963.

Hanák Péter: *A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye. Budapesti Negyed*. 1997, 2–3. sz.

Operett Klub. <http://operett.network.hu>

Rickett Richard: *Music and Musicians in Vienna*. BD Ltd., Vienna, 1973.

Szabolcsi Bence: *A zene története*. Rózsavölgyi Kiadó, Budapest, 1940.

Verő György: *A Népszínház Budapest színi életében. 1875–1925*. Franklin-Társulat Kiadó, Budapest, 1925.

Vitányi Iván: *A „könnyű műfaj”*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965.

\* \* \*

<sup>14</sup> Fle Zi Wi Csá & Co. *Die Wiener Operette*. Ausstellungskatalog. Szerk. Otto Brusatti és Wilhelm Deutschmann, Wien, 1984. 51 old. (ford. Hanák Péter)

<sup>15</sup> Richard Rickett: *Music and Musicians in Vienna*. BD Ltd., Vienna, 1973. 88. old.

A jelen tanulmányt kiegészítendő, meghallgatásra ajánlott operettek:

Jacques Offenbach: *Orphée aux enfers* (Orfeusz az alvilágban), *Les contes d'Hoffmann* (Hoffmann meséi); Gilbert and Sullivan: *The Mikado*; ifj. Johann Strauss: *Die Fledermaus* (A denevér); Lehár Ferenc: *Die lustige Witwe* (A víg özvegy), *Das Land des Lächelns* (A mosoly országa); Zigeunerliebe (Cigányszerelem), *Der Graf von Luxemburg* (Luxemburg grófja); Kálmán Imre: *Die Csárdásfürstin* (Csárdáskirálynő), *Die Bajadere* (A bajadér), *Gräfin Maritza* (Marica grófnő), *Die Zirkusprinzessin* (A cirkuszhercegnő); Huszka Jenő: *Lili bárónő*, *Bob herceg*, *Gül Baba*; Kacsóh Pongrác: *János vitéz*; Jacobi Viktor: *Leányvásár*, *Szibill*; Szirmai Albert: *Mágnás Miska*; Ábrahám Pál: *Viktória*, *Bál a Savoyban*; Farkas Ferenc: *Csínom Palkó*; Ránki György: *Hölgyválasz*.