

Lehár Ferenc és az operett marxista megközelítésének „fonáságai”

KÉKESI KUN Árpád PhD

Károli Gáspár University, Budapest
arpad@kekesikun.hu

Abstract: Franz Lehár and the „Contradictions” of a Marxist Approach to Operetta

Following the import of Soviet musical plays and Socialist attempts at creating contemporary Hungarian ones, the “new cult of classical operetta” started with The Count of Luxembourg at the Budapest Operetta Theatre after its nationalization. How was it possible in 1952, a year of the Rákosi regime which presented the inhabitants with a serious challenge in all respects, when Franz Lehár’s and Emmerich Kálmán’s works had been discredited for years? What transformation of the plot, the characters and the music did it require? What interpretation of the story? What change in acting styles from the old stars of operetta? How could an adaptation whose popularity has remained undiminished for almost seventy years be born there and then? My essay seeks answers to these questions, examining the relationship between communist dictatorship and playing operettas through the case study of a legendary production.

Key words: *playing operettas; the theatre of state socialism; adaptation; Marxist historiography; Brecht and/or Stanislavsky.*

1952-t némi túlzással „az operettszínházi fordulat évének” is nevezhetnénk, hiszen ekkor kezdődött az államszocialista színházkultúrában az, amit Gáspár Margit, az államosított Fővárosi Operettszínház igazgatónője „a klasszikus operett új kultuszának” nevezett (Gáspár 1954, 3), és ez egyértelműen a *Luxemburg gróffjának* az évi bemutatójától datálható. Ráadásul nem sokkal később Gáspár Margit már múlt időben hozta szóba, hogy „pár évvel ezelőtt még nagyon sokan állították azt, hogy az operett meghalt és fel sem támasztható. Erről ma már senki sem beszél. Az operett feltámadt, él és életteljesebb, mint valaha” (Uo.). Az első körben 278 előadást megért, majd kétszer felújított *Luxi* – ahogy a színházias maguk között nevezték – az operett elevenségének ékes bizonyítéka lett, miután a színház sikeresen megküzdött a műfajt temetni akarókkal



és tíz bemutatóval bizonyította: nincs igazuk. A Lehár felé fordulás mögött pedig az a felismerés állt, hogy ápolni kell az operett „haladó hagyományát”, amelyet „éveken keresztül rosszul elhanyagoltunk. *Nagyon hibásan ítéltük meg* Lehár és Kálmán operettjeit. Csak rossz szövegüket néztük és bármennyire is fájt a szívünk a zenéért, [...] azt gondoltuk, hiába, e darabokat nem lehet feltámasztani. Ez helytelen volt. Megtagadtuk a Lehár-Kálmán hagyományt, pedig tovább kellett volna azt fejlesztenünk, meg kellett volna tisztítanunk a rárakódott salaktól” (Uo. 12).

A Gáspár Margit által hibásnak mondott megítélés foglatának tekinthetők azok az állásfoglalások, amelyek a Zeneművészeti Szövetség berkeiben születtek, és az osztrák-magyar operett „ezüstkorában” készült művek kortárs életképtelenségét vizionálták.¹ 1950-ben például Szabó Ferenc, a *Ludas Matyi* (1949) és a *Föltámadott a tenger* (1953) zenéjének szerzője arról beszélt, hogy „a Kálmán-Lehár-féle vonal tökéletesen megbukott. Ezt a vonalat továbbvinni ma már legfeljebb karikatúra formájában lehetne” (Anon 1950a, 2). Székely Endre, az *Aranycsillag* komponistája szintén Lehár és Kálmán felújíthatatlanságát állította, mondván, „két hagyomány van, amit értékelni tudunk: a pozitív korban a pozitív mellé állás vagy reakciós korban a kritikus kiállítás. Lehár és Kálmán reakciós korban negatívan álltak ki, ezért nem tudjuk értékelni őket” (Uo. 4). A Szövetség tagjai persze tisztában voltak azzal, ami az Operettszínháznak a *Luxemburg grófját* megelőző három évadban kínos tapasztalattal szolgált, nevezetesen, hogy „új operettben hiány van. Tartalmában új külföldi operett sincs. Régihez kell fordulnunk” (Anon 1950b, 3). Ennek ellenére Fischer Sándor menthetetlennek ítélte Lehárt, mert „reakciós zenéjéhez nem lehet haladó szellemű szöveget írni” (Uo.), és Tamássy Zdenkó sem vélte alkalmasnak „Lehár polgári operett stílusát” (Uo.) a korszerűsítésre.

Két évvel később az átigazított *Luxemburg grófja* szemléletes cáfolatát adta az ezüstkorbeli operett mai érvénytelenségének. Mindemellett azért, mert részlegesen sikerült megszabadítani attól a hibás megítélés kapcsán (sőt annak másik aspektusaként) Gáspár Margit által fent említett „rárakódott salaktól”, amely a játékhagyomány mellékterméke volt. A *Luxemburg grófját* az államosítás előtt 1944 májusában mutatta be utoljára a Fővárosi Operettszínház, amelynek későbbi igazgatónöje szerint színészpédagógiai okokból is muszáj volt sokat várni a Lehár- és Kálmán-bemutatókkal. Jórészt a színészek rovására írta, hogy „elhatalmasodott a rutin, a rossz beidegződés, ha ezeket az operetteket játszották” (Bános é.n., 38), ezért előbb a színészi megközelítést kellett reform tárgyává tenni új műveken keresztül. Miközben az 1952-es *Luxi* „abban különbözött minden eddigi operett előadástól, hogy franciás humorral, főként jellemkomikummal helyettesített[e] az idélen, ósdi vicceket”, s így „egy kis lépéssel ezt a műfajt is közelebb sikerült vinn[i] a vígjáték irodalomhoz” (Uo. 38–39), a játékot a prózai színház kurrens fejleményei alapján

¹ Kálmán Imre és Lehár Ferenc munkái, Oscar Strauss, Leo Fall és mások műveivel együtt már a két világháború között az osztrák-magyar operett ezüstkorának remekeiként kanonizálódtak a többek között ifj. Johann Strauss és Karl Millöcker nevével fémjelvezhető aranykorbeli alkotások után (Vö. Lányi 1935, 278–279).



igyekeztek újjászervezni. A *Szabad nép* Feleki Kamill alakításában látta annak bizonyítékát, hogy „Sztanyiszlavszkij módszere minden drámai műfaj színpadravitelében alkalmazható” (Sebestyén 1952, 3), de a többiek esetében is történt erőfeszítés ennek szemléltetésére. Összességében a színészi munka csak módjával lett realista, ám a valószínűség illúzióját növelni tudta a rendezés², s így módon sikerült új játékmód alapjaira helyezni egy klasszikus operett előadását.

Mindezzel a példastatuálás volt a színház hallgatólágos célja, amely mögött egy lényeges belátás és rossz példák egész sora húzódtott meg. Elsődlegesen annak konstatálása, hogy „klasszikus operettet átdolgozni nehezebb, mint új operettet írni. Játsszani is, rendezni is nehezebb, mint egy mai darabot” (Gáspár 1954, 13). Egyrészt azért, mert Gáspár Margit nem tartotta átírás nélkül elképzelhetőnek a klasszikusok műsorra tűzését, és egészségtelennek vélte a népszerű operetteknek azt a „gátlástalan felújítás áradatát [vidéki színházakban, illetve a rádióban – K.K.Á.], amelynek jelenleg tanúi vagyunk, [...] mert művészietlen, mert félresiklatja az operettet és elrontja a közönség ízlését” (Uo. 12). Másrészt, Gáspár Margit nem preferálta a rossz átdolgozás azon formáját, amely szellemtelenül vonalasította a régi operetteket, mint például az a szegedi *Éva*-bemutató, ahol Lehár műve „üzemi környezetben« *!!* játszik, [és] egy munkáslányról szól, akit a darab végén elvesz a gyárigazgató” (Uo. 13). A rossz átdolgozás másik fajtájának tartotta a szöveg és a zene egymás ellen fordítását, amelyre az államosított Operett bemutatói közül az *Orfeusz* és a békeharc magasztos történetéhez illesztett frivol Offenbach-muzsika példáját hozta. A *Luxi* e végletek elkerülésére vállalkozott, jó példát igyekezőn mutatni arra, hogyan ildomos eljárni az operett revideált tradícióját illetően, és a sajtó ezért nem csupán színházi, de kulturális tetteként üdvözölte. Sőt – a korábbi szakmai értékelést figyelembe véve igencsak megmosolyogató módon – Lehár „derűs, optimista” zenéjében, „szélesen hömpölygő, csupa dallam-muzsikájában”, amelyre „fogékony a mai néző is” (Gombos 1952, 4), jelentős hozzájárulást látott a szocializmus építéséhez. „Az ilyen színházi est után az emberek másnap jókedvűen, füttyörészve indulnak a gyárba, irodába és vidámabban megy a munka” (Balázs 1952, 562) – írta a *Színház és Filmművészet* recenzense. Erre pedig szükség is volt, hiszen a *Luxi* bemutatójának éve, a személyi kultusz tetőpontján minden szempontból komoly kihívás elé állította a lakosságot abban a négy éve tartó folyamatban, amely „nem volt más, mint kényszerkísérletezés egy országnyi

² Ezt emelte ki Jurij Miljutyin, a *Havasi kürt* komponistája is, amikor magyarországi látogatása során megtekintett az előadást: „Amikor idejöttem, azt hittem, régi típusú operettelőadást fogok látni, a bécsi operettjáték-hagyományok folytatását. Nagyon kellemes meglepetés ért, amikor felment a függöny és mindjárt az első pillanatban a való élet levegőjét éreztem a színpadon. Olyan figurákat láttam, amelyek Labiche vérbő alakjait juttatták eszembe. Ez a szövegátdolgozásnak is nagy érdeme. A színpadi kép realitását fokozta, hogy a rendezők [...] jóvoltából a színpadi tömeg szerves életet élt a darabban és nem csupán éneklő csoportként szerepelt. Az előadás legnagyobb érdeme, hogy minden mozzanatában ízléses, színészileg igényes és zenei színvonalra igen magas” (Gáspár 1953, 164). (A szerző kiemelése – K.K.Á.)



laboratóriumban olyanokon, akiknek a szocializmus mibenlétéről nem vagy alig voltak ismereteik” (Gyarmati 2011, 200).³

Kissé azonban túlzón hirdette a plakát nagyoperettként az átdolgozott *Luxemburg grófját*, mert a javarészt szólókkal és duettekkel dúsított bohózattá faragás a zenei vonal, különösen a zenedramai kifejezést komplexebbé tevő számok erős visszavágásával történt. Lehár 1909-es születésű művének átdolgozott verziója olyannyira összeforrt bizonyos színészekkel, hogy színháztörténeti közhellyé lett: Békeffy és Kellér új szövegkönyve az Operett számára, kifejezetten Honthy Hannának és Feleki Kamillnak készült. Az átdolgozók szeme előtt minden bizonnyal e két színészióriás lebegett, az új változat ősbemutatója mégis Miskolcon volt 1952 áprilisában, az Operett november végi premijere előtt pedig színter került Szegeden és Szolnokon is.⁴ A pesti előadás egyik rendezője, Székely György szerint egyetlen ponton volt ősbemutató az övék: Honthy Hanna szerepkörváltása miatt. A „Miskolcon már bevált” librettóban nem volt Madame Fleury-nek belépője, ők viszont kreáltak egyet Honthynak⁵, akinek a szerepe olyan frappánsra sikerült, hogy volt recenzens,

³ Vö. „1952 a gazdaság és a társadalom fekete éve volt. Az erőltetett nehéziparosítás, a hadsereg iszonyú ütemű fejlesztése már az 1950-es évek elején ellátási katasztrófát jósolt, amihez hozzájött az 1952-es példátlanul rossz termés és az elosztás egyenetlensége és szervezetlensége. [...] még az ipari termelés is 10%-kal visszaesett, ráadásul szinte kizárólag a könnyű- és fogyasztói ipar rovására. [...] télen már 800 ezer vidéki család (és már nem csak kulák, hanem közép-paraszti család) volt »ellátatlan«... Becslés szerint a fogyasztói árszínvonal 38%-kal nőtt egy év alatt: a sertéshús pl. 1949-ben még csak 11,90 Ft volt kg-ként, 1951-ben 16, de 1952-ben már 28,90! Mindeközben nemcsak a falu éhezett: a gyárakban, kereskedelemben kifizetett bérek sem nőttek semmit, olykor pedig még csökkentek is... A lakosság úgy védekezett, ahogy tudott: virágzott a termény- és árurejtegetés, főleg a városokban a tiltott felhalmozás és feketekezelés” (Hámori 2017, 87).

⁴ Gáspár Margit szerint „nálunk egy-egy klasszikus operett, pl. a *Luxemburg grófja* átdolgozásán a színház dramaturgiája az íróval együtt legalább egy évig dolgozott” (Gáspár 1954, 14). Ráadásul „A *Luxemburg grófjában*, a *Csárdáskirálynőben* is mindent, a felépítést, az ötleteket, az egész színopszist én készítettem. Békeffy és Kellér istenien írták meg, de a váz az enyém volt” (Venczel 1999, 20). Feltételezhető tehát, hogy a *Luxemburg grófja* átdolgozása az Operettszínház berkeiben készült 1951–1952 fordulóján, az ottani bemutatóra előretételezve, majd Gáspár Margit férjének a transzferálásával került Miskolcra – Szűcs László ekkor ott volt dramaturg –, ahol kvázi tesztüzemben futott, ahogy a két Tisza-parti városban is.

⁵ Székely György visszaemlékezése félreértésre adhat okot, mert mintha arra célozna, hogy vadonatúj számként került a *Luxemburg grófjába* Fleury belépője. Vö. „Ki kellett találni, hogyan lépjen színtre a legendás művésznő, aki csak azért, mert idősebb szerepet játszik, nem jöhet be akárhonnan. Főntről kell vélnie a lépcsőn. E nélkül nincsen Honthy, e nélkül nincsen magyar operett! Leültünk Innocent Vincze Ernővel, az Operettszínház dramaturgjával, és arról kezdtünk beszélgetni, hogy miről szóljon egyáltalán a belépő. Lehetne például Párizs, Párizs... Legyen úgy, hogy Fleury most érkezik Párizsba, körülnéz, és azt mondja: nahát, ez Párizs! Itt milyenek az emberek! »Megesik, hogy elesik, és ebben mi a sikk?!« *Ernő nagyon szoros kapcsolatban állt Lehár Ferencsel, s így könnyen elintézte, hogy Hanna új belépőt kapjon.* És Hanna óriási volt! Belépett fönt a lépcső tetején, körülnézett: »Mennyi ember!« – mondta, és utána kezdte a számát. Összedőlt a ház! Azonnal megteremtette a kapcsolatot a közönséggel. A »mennyi emberrel!« nem azokra célozott, akik a színpadon várták, hanem az ő drága közönségét üdvözölte! Az volt az igazi! Kiderült,



aki nem Honthyból vezette le – a sem a darab 1909-es bécsi, sem az 1937-es berlini verziójában, tehát egyik Lehár jóváhagyásával készült változatban sem szereplő – Fleury-t, hanem egyenesen Fleury-ből az átíratot. Abból a Fleury-ből, aki belépőjében „Iecsepüli az egész fejlődést, fantazmagóriának tartva mindent, ami a jövő felé röpít, [...] minden változót, gyorsulót és előre mutatót. [...] Ami könnyelmű és szédült lepkefanc csak akadt a század tízes éveiben, az mind ott kering Madame Fleury szavaiban” (Mátrai-Betegh 1952, 5). A kerítő szerepkörben megjelenő énekesnőt – Honthy, mint oly sokszor (például a *Bécsi diákokban*, a *Csárdáskirálynőben*) gyakorlatilag itt is „önmagát” játszotta: primadonnát – tehát azért avatta kulcsfigurává a kritika, mert benne látta sűrűsödni az ideológiai szempontból oly fontosnak tartott korkritikát. Ez pedig az alkotók számára is elsődrendű tényezőnek bizonyult, hiszen e nélkül előadhatatlannak vélték a *Luxemburg gróffját*: mivel ez eredetileg hiányzott belőle, Székely György szerint a librettó akadályozta a Lehár-muzsika közelvitelét a dolgozó közönséghez (Vö. Anon 1952, 2–3). A Lehár-szövegek közül azonban ebben láttak leginkább lehetőséget arra, hogy „egy szatirikus mag köré egészséges és helyes librettót lehessen építeni”, okulva az *Orfeusz* fiaskójából, amikor a színház „a zene határain túllépve próbálta aktualizálni a szövegek könyvet, s ezzel olyan ellentmondásba keveredett, amely végső fokon alig volt megoldható” (Uo. 3).

Amire Székely rámutatott, ekkorra az átírás sarokpontjává lett az Operettszínház dramaturgiai tevékenységében. A munkát elméletileg folyamatosan reflektáló Gáspár Margit szerint a jó átdolgozóshoz „a megadott operett-szöveget vagy annak jó magját – amennyiben ez a mag életképes – kell kiteljesíteni. Úgy kell tehát a szövegátdolgozást véghezvinni, hogy a mű *saját anyagából* tudjon újjászületni” (Gáspár 1954, 15). S Gáspár specifikálta is, mi volt az a „jó vígjátéki mag, ősi komédia ötlet”, amelyet az eredeti librettóban megtaláltak: hogy „az orosz nagyherceg (az átdolgozott műben egy angol mágnás, Sir Bazil) nőt akar vásárolni” (Uo.). Békeffy és Kellér változatában tehát Bazil Bazilovics alakult át Ugaranda kormányzójává – elvégre 1952-ben egy orosz, még ha herceg is, nem lehetett nevetség tárgya –, a körötte nyüzsgő trió (egy jegyző, egy követségi tanácsos és egy tisztviselő, csupa

hogy ebben a szerepkörben is tud sikereket aratni, s boldogan játszott” (Gajdó 2011, 10). [A szerző kiemelése – K.K.Á.] Lehár azonban ekkor már négy éve halott volt, így új számot sem tudott írni. Fleury belépőjét azonban a *Der Graf von Luxemburg* 1937-es berlini változatából vették: Lehár ahhoz komponálta Anastasia Kokozeff hercegnő (a magyar fordításban, így már az 1910-es Király Színházi bemutaton is: Stáza Kokozov grófnő) harmadik felvonásbeli, „Was ist das für ne Zeit, liebe Leute?” kezdetű kuplóját, amely szövegét tekintve is kelő inspirációt adott Innocent Vince Ernőnek. Fleury belépője tehát nem más, mint Kokozeff hercegnő kupléja, áthelyezve az első felvonásba. A hercegnőnek, akit Fleury-vel ellentétben nem az „illem és jó modor”, hanem a vodka és a szivarfüst tartósít, az operett első változatában nem volt zenés száma, csak a másodikban lett. A kizárólag a harmadik felvonásban, *dea ex machina*ként megjelenő hercegnő „transzformálódott” Békeffy és Kellér szövegek könyvében Fleury-vé, Angela barátónőjévé, fontos szerepet kapva a darab mindhárom felvonásában. Ráadásul három számot is juttattak neki: az említett belépő mellé egy betét-egyveleget a második felvonásban, amely *A vég özvegy* slágereiből (pl. „Bamba, bamba gyászvitéz”, „Ajk az ajkon”) került összemixelésre, illetve a Sir Bazillal abszolválta „Polka-táncos”-duettet, amelyet Bazil eredetileg Juliette-tel énekel.



oroszok) pedig három tőkessé, koncessziókra vadászó angol lordokká. Ez jól mutatja az átdolgozás irányát: eltávolítani az operettet a „polgári giccstől” és a „hősök léha bemutatásától”, amelyek „áltanulságok felé vinnék” a közönséget, és helyettük „igazabb figurákat, igazabb helyzeteket [...] hitelesebb környezetet” teremteni (Vö. Anon 1952, 3–4). (Az eredetiben René Luxemburg grófja, aki bohém életmódjával nincstelenné tette magát, Békeffy és Kellér librettójában viszont csak a darab elején öröklí meg váratlanul a grófi címet, amelyhez felelőtlen ősei miatt vagyon nem jár. Az eredetiben Angèle maga vállalkozik a Renével kötéendő érdekházasságra, amelybe az átdolgozásban Angelát Fleury sodorja bele.) Mivel a korábbi magyar előadásokban „legfeljebb a fiatalságnak az öregséggel szemben való harca bonyolódott le, és semmi társadalmi ellentét” (Uo. 2), az 1952-es átigazítás fő célja ennek kiépítése lett az operettben, a módosítások pedig a harmadik részt érintették a legerőteljesebben: a párizsi Grand Hotel előcsarnokából egy bírósági tárgyalóterembe áthelyezett felvonás voltaképp ítéletet mondott egy hazugnak bélyegzett társadalom képviselői fölött. Az új szöveget ezért titulálta Székely egy sor, mindaddig rejtve maradt belső tényezőt felszínre hozó, „pártos átdolgozásnak” (Uo. 34), jelezve azt is, hogy „ennek a kornak objektív, pártatlan ábrázolása helytelen” (Uo. 35). A kritikusok zöme pedig méltányolta e munkát: a „hamis aktualizálás” és a „mai politikai fogalmak visszavetítésével” (Balázs 1952, 562) történő időszerűvé tétel elkerülését. (Ez adja egyébként a Békeffy-Kellér librettó máig tartó népszerűségét is: az ideológiai tompítottság, a politikai jelmondatnak beillő megnyilatkozások hiánya, a rendszer szöveges kiszolgálásának mellőzése.) Ennek ellenére aláhúzta az „építő mondanivalót”, amely egy hazugságokon alapuló és a művészetben is a hazugságot kereső társadalom leleplezését célozza, még ha kevesellte is a pozitív alakok rokonszenvessé faragását, illetve „a becstelen tanácsot tanácsoló lordokra és az estélyen felvonuló arisztokráciára” lesújtó szatíra élet (Gombos 1952, 4).

A *Luxemburg grófja* legitim jelenlétét a szocialista színházkultúrában pedig egyrészt a kiigazított darabnak „a sablonos történeten is keresztültörő, ha el is koptatott, de szép tartalmával” indokolta, amely „a mindent lehengerlő, korrupt és aljas tőkével szemben a szív jogát, a szerelem győzelmét hirdeti” (Balázs 1952, 562). Másrészt azzal a gesztussal, amely „csúfondáros, borsos, józú elégtételt” véve, saját eszközeivel hazudtol meg egy hazugságot” (Mátrai-Betegh 1952, 5). Ez utóbbi azért különösen lényeges, mert Brecht magyarországi recepciójának felpörgése előtt fél évtizeddel, ráadásul az operettjátzásban mutatott példát a színészeket és nézőket egyaránt kritikai állásfoglalásra serkentő fabula kialakítására és hatóerejének érvényesítésére: arra, aminek lefedésére néhány év múlva az „elidegenítés” fogalmát kezdte alkalmazni a szakmai közbeszéd.⁶ Ezért fogalmazott úgy Mátrai-Betegh Béla, hogy „Lehár

⁶ Amikor Mátrai-Betegh Béla elővezeti a *Luxemburg grófja* történetét, rögtön hozzáteszi: „ez így, mi tagadás, dajkamese. De csak addig az, amíg hívón, félálomban és elandalodva szemléli a néző bohém grófok és közrendű bohémek, csacska lánykák, totyakos Rómeók és minden hájjal megkent kerítőkönök kergetőzését. A század eleji néző hitte is ezt a játékot, rokonszenvét adta ennek az elvarázsolt társaságnak, dédelgette magában és szívesen utánozta volna ezt a kergető világot.” Ezzel voltaképp a Brecht által körhinta-típusúnak nevezett, reflektálatlan azonosulásra



megvesztegető, elringató, érzelmeket megbabonázó muzsikája” ez alkalommal „zenés ébresztőnek” hat, s ugyan „ébredt nosztalgiát, [...] de a mesét kritikai szemmel nézve senkinek sem támad honvágya egy kor után, amelyben szerelem, erkölcs, ifjúság, öröm a pénz csengő nyelvén így hazudhatott” (Uo.).

A mesében rejlő kritikai potenciál kiaknázása nyilván a jócskán megnövelt terjedelmű dialógusokban történt, amelyek olykor átvették egyes zeneszámok szerepét. Részben ezért, részben vélhetően az előadás hosszának limitálása miatt Rékai Miklós, aki az új szövegkönyvhöz igazította a muzsikát, komoly bemetszéseket ejtett a zenei szöveten. Miközben bizonyos számok más szereplőkhöz kerültek – például Juliette „desszert-dalából” Angela belépője lett, Bazillal énekelt duettjében pedig Fleury vette át a helyét –, jó néhány szám teljesen kimaradt. Az operett 1937-es változatát tekintve nem kevesebb, mint hat szám – két szóló, egy duett, két tercett és egy kvintett – tűnt el, a harmadik felvonásból például az összes új zenés rész, és csak rövid reminiscenciák maradtak. Mivel a zenei átszabás felsértette a darab köré vezérmotívumokból font hálót és alaposan megrostálta az ensemble számokat – pedig a mű nem kevés részlete egy zenedráma komoly követelményeinek is megfelelő módon elégti ki a műfaj által megkövetelt slágerközpontúságot –, az Operettszínház produkciója nem érvényesíthette a *Der Graf von Luxemburg* vígoperai minőségét: nem az opera, hanem a komédia műfaja felé húzott. Inkább adott lehetőséget egyes színészek „szólózására” (még a kettősökben is), mint a zenei anyag összetettségének érzékeltetésére.⁷ A *Luxemburg grófia* pedig azóta is így, szövegében feljavított, zeneileg azonban csonkított formában él a honi játékhagyományban.

A rendezés, ha nem is reflektáltan és céltudatosan, de határozott lépést tett a brechti színházértés felé, mégis megrekedt az átírt szöveg hatóerejének szabadon engedésénél. A próbák közös filmnézéssel, az 1900-1914 közötti Párizs archív felvételeinek megtekintésével kezdődtek, a rendezést mozgató egyik kérdés pedig az volt: hogyan

készítő színház modelljét parafrázeálja – anélkül, hogy akár Brechtet, akár e terminusát idézné –, szembehelyezve az Operettszínház előadásában felsajló planetárium típusú, mert távolságtartásra ösztönző színház modelljével: „Csúfalkodó számárfület mutatni sikerült efelé a világ felé [...]. Saját eszközeivel, magával az operett-hangulattal pirítottak rá egy magát operett-hangulatba ringató korra. Így a mai kor nézője nem félálomban szemléli már ezt a kacér karnevált, nemcsak elandalodva, hanem [...] kritikusan is, őszintén mulatva a hiszékenységen, amely mindezt valónak hitte, s el is ítélve a polgári tündérmese alól kivillanó valóságot. S ez a ráébredés, ez a kijózanodás – amely egyáltalán nem megy a szórakozás rovására, sőt csípősebbé, összetettebbé teszi – az átdolgozásnak, a rendezésnek és a színészi játéknak köszönhető” (Mátra-Betegh 1952, 5). (A szerző kiemelése – K.K.Á.)

⁷ Ráadásul Honthyn és Felekin kívül az összes főszereplő rosszul járt: a zeneileg leginkább háttérbe szorított, kvázi másod-primadonnává és -bonvivánná lefokozott Angelától és Renétől egy-egy szólót, egy duettet és egy tercettet, Juliette-től egy szólót, egy duettet és egy tercettet, Brissard-tól pedig egy tercettet és egy kvintettet vettek el. S ugyan Bazil szerepe is kevesebb lett két tercettel és egy kvintettel, Felekit bőségesen kárpótlták szövegileg (és persze humorban) megerősített jelenetekkel.



tehető jelenvalóvá e kor a közönség számára. A kérdés abból a felismerésből nőtt ki, hogy „az a kor és azok az évtizedek, amelyek a *Luxemburggal* kapcsolatosak [...] egy egészen speciális fejezetet jelentik a világtörténelemnek; azt a korszakot jelentik, amelyről Lenin elvtárs *Az imperializmus mint a kapitalizmus legfelső foka* című művében 1916-ban úgy beszélt, hogy ez az imperializmus kifejlődésének korszaka, s ennek az egész emberiség életére, továbbfejlődésére, történelmére nézve rendkívül nagy jelentősége van” (Anon 1952, 5–10). Hogy a marxista történetírás e nevezetes tézisért érthetőbbé tegye, az olvasópróba előtti társulati ülésen Székely György aprólékos korelemzést nyújtott, számos folyamatot részletezve a gyarmatosítástól kezdve a pénzvilág mozgásain át a szociális feszültségekig. Ez utóbbi kapcsán emelte ki a bohémek történelmi szerepét, akik „ellene kívántak mondani mindannak, amit ez a társadalom jelentett”, sőt „harcot hirdettek a közönséges polgári morál ellen” (Uo. 14), hogy a harcos bohémvilág képzetét vetítse a Lehár-operett történései mögé. Célként ekkor azt fogalmazta meg, hogy a születő előadás tükrözze a korszak specifikus tényezőket, például a társas érintkezés formáit, a jólneveltség külsőségeit, a társaságbeli viselkedés konvencióit, az építészet akkori jellegzetességeit, az öltözködés módját. Nyilvánvalóvá tette, hogy „a divatban, kosztümben, modorban, táncokban” közel juthatnak az említett korszakhoz, és szemléltetni tudják „az akkor uralkodó erőket” (Uo. 21). Mindez a rendezés realista maximalizmusát példázza, amelyet azonban a scenográfia és a színészi játék nem volt képes maradéktalanul érvényesíteni.

A historizáláson, a személyek és események történetinek mutatásán, a *belle époque* abszolutizálása helyett a dolgok akkori menetének megváltoztathatóságára helyezett hangsúlyon túl az a (Székelyét pontosító) kérdés közelítette még inkább Brecht gyakorlatban épp ez idő tájt kiteljesedő színházeszményéhez a *mise-en-scène*-t, amelyet Mikó András tett fel a társulati ülésen: „hogyan tudjuk a rendezői és a színészi munkában *ennek a világnak fonákságait* tükrözni?” (Uo. 35–40). Az egyértelműségek helyett az ellentmondások kiemelése főként a negatívnak tételezett jelenségek körében vált céllá, amelyek közül különös hangsúllyal analizálták ki az Angela estélyén felvonuló társaság tagjaiban és Sir Bazilban megtestesülő hatalmat, a monopóliumokra és koncessziókra vadászó lordok által képviselt tőkét, illetve a három angol Bazil körüli legyeskedése révén „a tőkének és hatalomnak az összefonódását” (Uo. 22). S ellentmondással telinek vélték a harmadik felvonásban lelepleződő törvényt, „amely előtt mégsem egyenlő az ember”, valamint az átlagpolgár magatartását, amely főként Fleury opportunizmusában figyelhető meg, „aki hasznossági szempontokból változtatja a maga álláspontját” (Uo.). Mindemellett nem hagyták elsikkadni a „pozitív erők” megmutatását sem, így „a kollektíva erejét, annak a művészcsoportnak az erejét, amely szívesen segít egymáson, ha módja van rá”, továbbá „a szerelem forradalmi jellegét” (Uo.). Ez utóbbit Székely különösen lényegesnek tartotta, és az operett vélt „eszmei tartalmával” hozta összefüggésbe. Gondolatmenetét egyrészt azért érdemes idéznünk, mert szemléletesen teszi a Lehár-mű (öntudatlanul is Brecht nyomdokain járó) szociálpolitikai olvasatát, a történések társadalmi-történelmi perspektívába állítását,



másrészt szép példáját adja az államosított Operettszínházban zajló munka – ma már szűklátókörűnek tetsző, mégis lenyűgöző – elméleti kompaktságának.

Székely szerint „a *Luxemburg gróffja* arról szól, hogy két fiatal szerelmes és nem hajlandó az életét rossz és hazug társadalmi konvenciók miatt tönkretenni” (Uo. 23). A szerelem a hajlandóság hiánya miatt válik „forradalmi erővé”, amelyé tulajdonképpen „attól az időtől kezdve [lett], amikor a kapitalizmus kezd kialakulni” (Uo.). Ennek bizonyítása érdekében Székely Engelsre hivatkozik, aki szerint „a házasságkötés teljes szabadsága [...] csak akkor érvényesülhet általában, ha a kapitalista termelés és az általa létrehozott tulajdonviszonyok megszüntetése után eltűnnek azok a gazdasági mellékszempontok, amelyeknek ma még olyan óriási befolyásuk van a párválasztásnál” (Uo. 24). E tézis továbbvitele révén Székely kimutatja, hogy „a darab első fele éppen a házassági akadályoknak üzleti úton való eltávolításáról szól, illetve egy osztály szerinti egyenlőtlen házasságnak egészen furcsa, összeütközésszerű rendbehozataláról és kiegyenlítéséről. A szerelem szabadsága ebben az időben is bizonyos szembenállást, forradalmat jelentett” (Uo. 25). Egy ponton túl tehát René és Angela kénytelenek lesznek megvívni a maguk osztályharcát, pedig amíg „bele nem szeretnek egymásba, míg szemtől-szembe nem kerülnek egymással, addig ők is ugyanúgy viselkednek, mint a körülöttük élő társadalom többi figurája. Részt vesznek mindketten azokban az elég piszkos üzletekben; az egyik úgy, hogy érdekházasságot köt, a másik úgy, hogy pénzért köt névházasságot. Ők maguk is részesei, és semmivel sem jobb részesei annak a társadalomnak, amelyben élnek. Attól a pillanattól kezdve azonban, amikor szemtől-szembe meglátják egymást s beleszeretnek egymásba és a szerelem eldönti a további sorsukat, szembehelyezkednek az őket körülvevő környezettel. Áttörik a konvenciónak, a megszokásnak, az általánosan elfogadott modernak szabályait, és forradalmi módon kiharcolják a maguk szabadságát” (Uo.). A szerelem ekkor válik társadalmi átalakító tényezővé, igencsak botrányossá téve a második finálét, „amikor ezek ketten [...] kilépnek a megszokott keretkből és elindulnak a maguk szabad útján” (Uo. 31). A végkövetkeztetésbe, nevezetesen abba, hogy René és Angela „így vívják meg a maguk szabadságának kis harcát” (Uo.), Székely hatásosan passzírozza bele a forradalom és szabadságharc témáját, kontúrossá téve azt az ívet, amely az államosított Operettszínház nyitóelőadásától, a *Bécsi diákoktól* húzható.

A *Luxemburg gróffja* elmélyült, nagy ívű elemzése ellenére azonban Székely és Mikó nem változtattak annyit az operett színrevitelének módján, hogy az a Brechtéhez hasonlóan átgondolt változtatásokban öltött volna formát, és nem léptek túl a történelmi realizmuson, a *couleur locale* árnyalt megteremtésén. A rendezői expozéjukban analízis tárgyává tett jelenségekre rávilágított az előadás sajtója is, ám szinte kizárólag az átdolgozásban és Feleki Kamill játékában mutatta ki őket. A rendezésnek tehát leginkább a szöveg kontextualizálása révén sikerült a Mikó említette „fonáságokat” tükrözni, ezt viszont maradéktalanul méltányolta a kritika,



amint bizonyos operettrendezői konvenciók elvetését⁸, illetve a romantikus elemnek a mulatság – az első felvonás sziporkázó vidámságától a harmadik már-már szertelen bohóckodásáig ívelő mulatság – árnyékába helyezését is. S főként azért illetve a „merész és lendületes”, sőt „bravúros” jelzőkkel a rendezőpáros munkáját, mert mindvégig a valószerűséget tartva szem előtt elérték, hogy „a hihetetlen is hihetővé válik” (Balázs 1952, 564). Például azáltal, hogy a zenés-táncos részeket nem kezelték különállóan a prózaiaktól, hanem átmeneteik zökkenőmentessé tételére törekedtek: hogy kommunikációs szempontból az ének logikus folytatása legyen a beszédnek. Ezért alapozták meg mindenkor magában a dramatikus helyzetben (és persze a színpadi szituációban is) a dalra fakadást.⁹

Kiemelte még a kritika a kórus és a tömeg mozgatását, amelyeknek eleveenségére már az államosított Operett korábbi előadásiban is felfigyelt, most viszont megjegyezte, hogy „a kórus – operettszínpadon először – szervesen kapcsolódik a játékhoz”, és a statisztériának „cselekvő része van a főalakok sorsának igazításában” (Mátrai-Betegh 1952, 5). Ez főként a Nádasdy- és Oláh-tanítvány, az első operaházi rendezéseit épp csak abszolváló és az *Állami áruház* társrendezőjeként már az Operettben is bizonyító Mikó érdeme volt, aki nagy hangsúlyt helyezett a tömegjelenetek kidolgozására. Ennek érdekében a színlapon csoportjátékmasterként feltüntetett Ormai Miklós külön napokat szentelt arra, hogy „*minden egyes csoportos szereplő történetét megírják*”, hogy miért jelenik meg a színpadon, hogyan foglal állást ebben a helyzetben és cselekvéssorozatban” (Anon 1952, 57). A plasztikus háttérrel biztosító alakok sorsának kimunkálásában éppúgy felsejlik a módszeressé tett Sztanyiszlavszkij, mint a „cselekvés fővonalának”¹⁰ meghatározásában, az események etapjainak, a bennük elvégzendő feladatoknak a rögzítésében. S ez is mutatja: noha a léptenyomon szajkózott kritikai állásfoglalás vágya és szükségessége arrafelé fordította az alkotókat, amerre Brecht indult el, még javában azzal voltak elfoglalva, hogy a

⁸ Vö. „A két rendező [...] azt mutatta meg, hogy régi operettben is lehet, félretéve az elunt operett-sablonokat, állást foglalni. [...] Megrögzött operettrendezői szokás volt, hogy a nyitányhoz kapcsolódó első színpadi jeleneteket el lehetett nagyolni. Ellenben a második felvonás közepe táján apait-anyait bele kellett adni, valamennyi reflektort és az egész kórust, hadd emlékezzen rá káprázva a publikum. Ez volt a sablon. Mikó és Székely fordítva csinálja, nem különcködésből, hanem mert úgy érzi, így kell állást foglalnia. [...] A két rendező helyesen az utca kavargó, nekiszilajodott jökedvét dolgozza ki aprólékosabban, ötleteivel és szívvel láthatóan a néppünnepegy mellé áll, vidámban és nagyobb szeretettel, mint a paloták szertartásos világa mellé” (Mátrai-Betegh 1952, 5).

⁹ Vö. „A »Gyerünk, tubicánk, se kocsink, se lovunk« kezdetű dal természetesen szomorúsággal indul [Juliette és Brissard egymást vigasztalásaként – K.K.Á.], kifejezi egy anyagi gondokkal küzdő, nélkülöző fiatal szerelmespár reménytelenségét. A dal mindinkább felenged, míg nem az ifjúság életigenlésének melódiájává duzzad” (Gombos 1952, 4).

¹⁰ Vö. „Bazil meg akarja szerezni magának Angélat, René örökség híján pénzt akar szerezni. Ez az a két szál, amelyen a cselekvés fővonala elindul, ez a kettő találkozik, René és Angéla megszeretik egymást és minden konvenciót félretelva kiharcolják a boldogságot. A fordulópont ebből következően a két szerelmes személyes találkozás. Ez előtt ők sem különbek a többinél, ez után szembefordulnak a körülöttük lévő hazugsággal” (Anon 1952, 32).



Sztanyiszlavszkijból leparólt követelményeket megvalósítsák – legalábbis azt, amit és úgy, ahogy abból tudtak.

BIBLIOGRAPHIE

- ANON, 1950a, *Jegyzőkönyv az operett és tánczenei szakosztály 1950. február 27-i üléséről*. Gépelt kézirat. Budapest: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára 2146/62.
- ANON, 1950b, *A Magyar Zeneművészek Szövetségének 1950. március 13-án megtartott operett és tánczene szakosztály IV. üléséről*. Gépelt kézirat. Budapest: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára 2146/62.
- ANON, 1952, *A Luxemburg grófja című darab ismertetése. Gyorsírói feljegyzés a Fővárosi Operettszínháznak 1952. szeptember 17-én tartott társulati üléséről*. Gépelt kézirat. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár 2010.105.1 ltsz.
- BALÁZS Sándor, 1952, *Luxemburg grófja. Színház és Filmművészet*. 1952. 3. évf. 12. sz. 562–564.
- BÁNOS Tibor, é.n. *A színiigazgató*. Gépelt kézirat. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár 2011.64.01. Gáspár Margit hagyaték.
- GAJDÓ Tamás, 2011, A falusi színpadoktól a Nagymező utcáig. Székely György portréja. 2. rész. *Parallel*. 2011. 22. sz. 4–13.
- GÁSPÁR Margit, 1953, Napló Miljutyin elvtárs látogatásáról. *Színház és Filmművészet*. 1953. 4. évf. 4. sz. 164–165.
- GÁSPÁR Margit, 1954, *A könnyű műfaj kérdései*. Gyorsírói jegyzőkönyv Gáspár Margitnak a színházi közönségszervezői tanfolyamon 1954. június 2-án tartott előadásáról. Gépelt kézirat. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár V. sz. 229/1994. Gáspár Margit hagyaték.
- GOMBOS László, 1952, *Luxemburg grófja. Népszava*. 1952. december 30., 4.
- Gyarmati György, 2011, *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon. 1945–1956*. Budapest: ÁBTL – Rubicon.
- HÁMORI Péter, 2017, Gondolatok a proletkult nevetéshez. Gertler Viktor *Állami áruháza és kora. Hitel*. 2017. 30. évf. 3. sz. 66–96.
- LÁNYI Viktor, 1935, Az operett. In: Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon. A zenei történet és a zenedudomány enciklopédiája*. 2 k. Budapest: Győző Andor.
- MÁTRAI-BETEGH Béla, 1952, *Luxemburg grófja*. Lehár operettje a Fővárosi Operettszínházban. *Magyar Nemzet*. 1952. december 25., 5.
- SEBESTYÉN György, 1952, Egy kiváló színészi alakításról. *Szabad nép*. 1952. december 19., 3.
- VENCZEL Sándor, 1999, Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal. 1. rész. *Színház*. 1999. 32. évf. 8. sz. 16–21.