

Zene – zene – zene

Bozó Péter, Fónagy Zoltán, Heltai Gyöngyi,
Pálóczy Krisztina, Markian Prokopovych,
Péteri Lóránt, Schreck Csilla,
és Tóth Zoltán tanulmányai,

valamint Szűts István Gergely írása



KORALL

TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

„Minden, ami emberi alkotás ósidóktól fogva, anyagi formákban maradt ránk, velük, rajtuk építkezünk tovább. Anyagi szerkezetekre rakódik rá jelen életünk, mint valami korallképződmény, úgy tenyészik az emberi társadalom.”

(Hajnal István)

SZERKESZTŐSÉG

CZOGH GÁBOR főszerkesztő
GRANASZTÓI PÉTER
KÁRMÁN GÁBOR
KLEMENT JUDIT
KOLTAI GÁBOR
LENGVÁRI ISTVÁN
MAJOROSSY JUDIT

TANÁCSADÓ TESTÜLET

Bácskai Vera, Beluszky Pál, Benda Gyula Faragó Tamás,
Gyáni Gábor, Kovács I. Gábor, Kövér György, Tóth Zoltán, Valuch Tibor

A „Zene – zene – zene” című blokkunkat Kármán Gábor és Klement Judit szerkesztette.

Olvasószerkesztő: Jung Eszter



Nemzeti
Kulturális
Alap

A szám megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap,
és olvasóink adóforintjainak 1%-os felajánlásai támogatták.

Címlapon: Borsos József *Testvérek csoportképe* című fotója
(Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Fényképtár).

Kiadja a KORALL Társadalomtörténelmi Egyesület
Felelős kiadó: az Egyesület elnöke
Szerkesztőség: 1113 Budapest, Valkói u. 9.
korall@korall.org, www.korall.org
Terjesztés: terjesztes@korall.org

Nyomdai előkészítés: Kalonda Bt.
Készült az OOK-Press Kft. nyomdájában
Vezető: Szathmáry Attila

ISSN 1586-2410

TARTALOM

ZENE – ZENE – ZENE

Bozó Péter	A szalon mint a zenei és társasági élet színtere Jacques <i>Offenbach Monsieur Choufleuri</i> <i>restera chez lui le...</i> című operettjében	5
Fónagy Zoltán	Kislány a zongoránál. A zene a középosztály magánéletében a 19. században	18
Markian Prokopovych	Diadalmas birodalom: Johann Strauss és <i>A cigánybáró</i> a budapesti Operaházban 1905-ben	41
Pálóczy Krisztina	„Ha a rezesbanda ráreccsenti, az már valami...” Rézfúvós zenekarok a falvak zenei életében	61
Tóth Zoltán	Zsilipelés a középosztályba. Egy 1937 nyarán Temesváron készült kottakatalógus sűrű leírása	86
Heltai Gyöngyi	A „nevelő szórakoztatás” válsága 1954-ben	131
Péteri Lóránt	Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok	161
Szűts István Gergely	Visszacsatolt piacok? A Herendi Porcelángyár kereskedelmi kapcsolatai és fogyasztási szokások Észak-Erdélyben 1940–1944 között	186

FORRÁSOK ÉS OLVASATOK

Schreck Csilla Egy operettprimadonna otthona az 1930-as években 210

FÓRUM

Egry Gábor Nemzetekről és bankokról 226

Gaucsik István Az eredet csapdája, avagy hangsúlyok és eltolódások 234

KÖNYVEK

Tekintélyelvű nyilvánosságból diktatórikus nyilvánosságba:
sajtó és hatalom viszonya a Horthy-korszakban. 243
Sipos Balázs: Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban. – Balázs Eszter

Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai, 1945–1956.
A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig. – Bozó Péter 250

Demmel József: A szlovák nemzet születése. L'udovít Štúr
és a szlovák társadalom a 19. századi Magyarországon. – Bodnár Krisztián 258

Havasréti József – K. Horváth Zsolt – Szijártó Zsolt (szerk.):
A város láthatatlan mintázata. Pécs városa mint az emlékezet helye. 264
– Lengvári István

Szerzőink 268
Contents 270
Abstracts 272

Bozó Péter

A szalon mint a zenei és társasági élet színtere Jacques Offenbach *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* című operettjében

Siegfried Dörrfeldt kutatásai óta közhelynek számít, hogy a korai francia operettben, jelesen Offenbach műveiben meghatározó szerepet játszott az operaparódia,¹ egy olyan műfaj, melynek Franciaországban a 17. század közepe óta különösen virágzó, még hozzá írott hagyománya volt.² Annak jelentőségét azonban tudomásom szerint mindeddig nem vizsgálták, hogy Offenbach milyen típusú operát parodizál operettjeiben, milyen összefüggésben és hogyan. Írásomban pontosan ebből a szempontból veszem szemügyre a muzsikusként *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* [Choufleuri úr otthon lesz] című egyfelvonásosát,³ különösképpen azt, hogyan tükrözi az operett szalonjelenetében elhangzó parodisztikus zene szám, a *Trio italien de la malédiction* [Olasz tercett az átokról] a 19. századi Párizs zenei és társasági életét. A bemutató körülményeinek és a mű cselekményének rövid ismertetését követően az operaparódia kétféle válfaját fogom kimutatni, melyek értelmezéséhez röviden vázolólok, milyen műfaji és intézményi kontextusban keletkezett a darab, illetve arra teszek kísérletet, hogy rámutassak a parodizált operatípusok eltérő társadalmi kötődésére.

BEMUTATÓ ÉS CSELEKMÉNY

A *Monsieur Choufleuri*t Offenbach színházában, a Théâtre des Bouffes-Parisiensben 1861. szeptember 14-én adták először. A darab ősbemutatójára azonban nem itt és nem ekkor került sor. Escudier zeneműkiadó lapja, a *La France*

¹ Dörrfeldt 1954.

² Noiray 1987; Bozó 2010.

³ A darabból tudomásom szerint három felvétel létezik, mindhárom átdolgozás: *Salon Pitzelberger* (Renate Hoff, Harald Neukirch, Reiner Süß, Chor der Deutschen Staatsoper Berlin, Staatskapelle Berlin, Robert Hanell; CD, Berlin Classics 0020872 BC, 1970); *Monsieur Choufleuri restera chez lui* (Danielle Borst, Serge Maurer, Charles Ossola, Choeur Lyrique de Suisse Romande, Ensemble Instrumental de Grenoble, Jean-François Monot; LP, Gallo 30 312, 1981); *Monsieur Choufleuri restera chez lui* (Mady Mesplé, Charles Burles, Jean-Philippe Lafont, Ensemble Choral Jean Laforge, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Manuel Rosenthal; CD, EMI 7 49361 2, 1982).

musicale tudósítása szerint az operettet még 1861. május 31-én, egy zenés estély keretében, a francia politikai és szellemi elit meghívott képviselőinek jelenlétében mutatták be, méghozzá nem éppen szokványos helyszínen:

„Figyelemre méltó és igazán művészi estély zajlott le nemrégiben Morny gróf úrnál. A Törvényhozó Testület elnökségének pompás palotája múlt pénteken Párizs legelőkelőbb társaságát fogadta be; és ezen Areioszpagosz színe előtt, mely a haderő, a politika, az irodalom és a művészetek valamennyi jeles személyiségét magában foglalta, s amelyet elbűvölő hölgyek egész serege tarkított, emelkedett fel egy bájos színház függönye, melyet különleges módon a palota báltermében építettek. Az egész estély színházi élvezeteinek terhét M. de Saint-Rémy vállalta magára. M. de Saint-Rémy a legelőkelőbb emberek közé tartozik, akinek államügyekben való igen nagy tekintélye a legkevésbé sem csökkenti kellemét, valamint költői és muzsikusi szellemét, M. de Saint-Rémy ugyanis mindkettő egy személyben, s ezt igazán be is bizonyította a minap aratott kettős sikerével.”⁴

Az operettet Gérard, a zongorakivonat kiadója a sajtóhíradásban említett Saint-Rémy és Offenbach közös kompozíciójaként hirdette.⁵ Mint a *La France musicale* beszámolójából sejthető, s mint azt a lap a Bouffes-beli bemutatóról beszámolva nyíltan ki is jelenti, a Saint-Rémy valójában álnév, amely igen tekintélyes személyt rejt: „Mindenki tudja manapság, hogy ki az az elmés és jómodorú ember, aki a M. de Saint-Rémy álnév mögött rejtőzik” – olvashatjuk az 1861. szeptember 22-i számban.⁶ A bemutató idején nyílt titok volt, hogy ez a személy nem más, mint azt estély házigazdája inkognitóban: Charles-Auguste-Louis-Joseph de Morny gróf (1811–1865), III. Napóleon féltestvére, az 1851. decemberi államcsíny egyik fő szervezője, a puccsot követően előbb Franciaország belügyminisztere, majd 1854-től a törvényhozó testület elnöke. Az operett szöveggönyvét Jean-Claude Yon szerint részben valóban maga Morny, részben azonban munkatársai, az *Orphée aux enfers* (Orpheus az alvilágban) librettóját jegyző Hector Crémieux és Ludovic Halévy írták.⁷ A zene azonban teljes egészében Offenbachtól való, mint azt a komponista egyik Halévyhez írt levele is tanúsítja,⁸ még ha a nyilvánosság előtt azt állította is, hogy a kompozíció nagyrészt M. de Saint-Rémy munkája.⁹ Morny a jelek szerint nem maradt hálátlan az együttműködésért: Offenbach alighanem az ő támogatásával nyerte el 1861-ben

⁴ *La France musicale* 1861. június 2. 171. A tanulmányban idézett francia szövegeket saját fordításomban közlöm.

⁵ *La France musicale* 1861. szeptember 22. 304.

⁶ *La France musicale* 1861. szeptember 22. 300–301.

⁷ Yon 2000: 256, 763.

⁸ Goninet (éd.) 1994: 86. (1864. október 14-i keltezésű levél).

⁹ *Le Figaro* 1861. szeptember 1. 5–6; *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. szeptember 1. 279; *L'Univers musicale* 1861. szeptember 4. 286.

a Becsületrend lovagja címet,¹⁰ ahogyan talán a francia állampolgárságot is egy évvel korábban.¹¹

Ami az operett cselekményét illeti,¹² a Lajos Fülöp korabeli Párizsban játszódó darab főhőse Chouffleuri úr, az úrhatnám polgár. Neve a francia *chouffleur* szó származéka, amely karfiolt jelent; a *Chouffleuri* tehát beszélő név, a címszereplő nem előkelő voltára utal. A gazdag parvenü zenés estélyt szervez otthonában, melyre meghívja a társadalmi elit képviselőit, valamint az olasz opera, a Théâtre-Italien sztárénekeseit: a szoprán Henriette Sontagot, a basszbariton Antonio Tamburinit és a tenorista Giovanni Battista Rubinit. Nem sokkal a kitűzött időpont előtt azonban kiderül, hogy sem a meghívottak előkelőbbjei, sem a művészek nem fognak megjelenni az összejövetelen; kollektív indiszpozíció esete áll fenn. Szerencsére Chouffleurinek van egy leánya, Ernestine, s a leánynak – apja meglepetésére és nem csekély rosszallására – kedvese is van: Chrysolde Babylas, az ifjú zeneszerző, aki Ernestine hívására meg is jelenik. Az Ernestine kezére pályázó Babylas az atyai beleegyezés reményében mentő ötlettel siet Chouffleuri segítségére: ők hárman fogják betölteni a távolmaradt operaénekesek szerepét. Le is zajlik az estély, melyen az álművészek előadják a már említett tercettet, a *Trio italien de la malédiction*. A darab végén a vonakodó Chouffleuri kénytelen 50 000 franknyi hozomány kíséretében Babylasnak adni leánya kezét, máskülönben az ifjú zeneszerző felfedné a csalást.

ZENEI IDÉZETEK ÉS STÍLUSPARÓDIA

A *Trio italien* értelmezéséhez mindenekelőtt érdemes megjegyezni, hogy az operaparódiára nem ez az egyetlen példa a darabban. Amikor a No. 4 tercett kezdetén Ernestine hívására megjelenik Babylas, a lány zenében evokálja kedvesét: miután háromszor énekli a fiú nevét, a zenekar a 4–6. ütemben szó szerint idéz egy részletet a 19. század legtöbbször játszott francia nagyoperájából, Giacomo Meyerbeer (1791–1864) *Robert le diable* [Ördög Róbert] című darabjából. A dallam Meyerbeer operájában is evokációhoz kapcsolódik, csak éppen alapvetően más színpadi helyzetben hangzik el: akkor, amikor Eugène Scribe (1791–1861) szövegkönyve szerint az opera Bertram nevű szereplője egykor kicsapongó életet élt, halott apácák árnyait hívja elő egy ódon kolostor romjai között: „Nonnes qui reposez sous cette froide pierre, m’entendez vous?” („Apácák, akik e hideg kő alatt nyugszotok, hallotok engem?”).¹³ A Meyerbeer-opera dallamának és szituációjának operettbeli felidézése nem nélkülözi az ironiát, hiszen Ernestine, annak

¹⁰ Yon 2000: 260.

¹¹ Yon 2000: 226–227.

¹² A darab cselekményét a „M. de Saint-Rémy” színpadi műveinek gyűjteményes kiadásában megjelent szövegkönyv (Saint-Rémy 1865) és Gérard zongorakivonata (*Monsieur Chouffleuri* [1861]) alapján ismertetem.

¹³ III. felvonás, 2. kép, No. 15 finálé.

ellenére, hogy nemrég került haza a leányneveldeből, a jelek szerint Meyerbeer apácáihoz hasonlóan nem az aszketikus életvitel híve.

Babylos operettbeli válasza – „J'arrive en vaillant paladin” („Vitéz lovagként érkezem”) – ugyancsak operai idézet, egy másik francia szerző, François-Adrien Boieldieu (1775–1834) *La Dame blanche* [A fehér asszony] című népszerű opéra-comique-jából való, melyet 1825-ben mutattak be, s amelynek szövege Meyerbeer operájához hasonlóan a rutinos és termékeny színpadi szerző, Scribe műve. Az idézett dallam többször is elhangzik a Boieldieu művének első felvonását lezáró tercettben (No. 5 Trio), s nem csupán a citátum zenéje, de szövege is az opéra-comique megfelelő helyére rímel. A *La Dame blanche* idézett részletében a katonatiszt Georges Brown énekel ehhez hasonló szöveget – „J'accours en galant paladin” („Gáláns lovagként sietek oda”) –, miután az első felvonást záró tercettben hősiiesen vállalja, hogy a darab Dickson nevű szereplője helyett eleget tesz a címben említett kísértet hívásának, és éjnek évadján felkeresi az Avenel-ház ódon várkastélyában a titokzatos fehér asszonyt. Az idézet komikus hatásához ebben az esetben is jelentősen hozzájárul, hogy a citált mű cselekményében meghatározó szerepet játszik a borzongató, természetfeletti elem, miközben az operettbeli szituáció nagyon is hétköznapi és prózai.

Az operaparódia e példáival szemben Offenbach operettjének No. 6 olasz tercettje nem idézetekből áll, hanem a paródia egy másfajta, artisztikusabb típusát, a stílusparódiát képviseli – afféle zenei *Így irtok ti*. A Trio italien az 1830-as évtized olasz bel canto operáinak, mindenekelőtt Bellini műveinek stílusát utánozza és figurázza ki. A tercett felépítése persze általában jellemző a risorgimento olasz operáira: recitativ bevezető jelenettel indul,¹⁴ melyet lassú, kifejező cantabile követ;¹⁵ majd újabb recitativo¹⁶ után gyors zárórész, cabaletta kerekíti le a darabot.¹⁷ Kifejezetten Bellinire emlékeztetnek azonban a cantabile hosszú-hosszú dallamai,¹⁸ nagy emocionális fokozása és csúcspontja,¹⁹ valamint a cabaletta Rosini-crescendói²⁰ – csupa olyan vonás, amellyel Bellini *Norma* című operájában, a címszereplő „Casta diva” kezdetű nagy belépő áriájában is találkozunk.

A tercett szövege olasz-francia keveréknyelven íródott, s operalibrettók bevett, közhelyszerű fordulataiból épül (pl. „Que vois-jo”, az olasz „Che veggio” és a francia „Que vois-je” összeolvasztásából; mindkettő ugyanazt jelenti: „Mit látok?”). A halandzsa ehhez hasonló, nem teljesen értelmetlen, „interkulturális” formájával már 17. századi operaparódiákban is találkozunk. Evaristo Gherardi *Théâtre-Italien* című nyomtatott gyűjteményében, amely XIV. Lajos Párizsból 1697-ben elűzött, olasz commedia dell'arte társulatának repertoárját örökítette

¹⁴ „Italia la bella...”, 1–17. ütem.

¹⁵ „Il mio caro Arturo...”, 18–69. ütem.

¹⁶ „Que vois-jo?...”, 70–79. ütem.

¹⁷ „Ah! mio padre...”, 80–215. ütem.

¹⁸ Különösen a 19–34. ütem vokális szólamai.

¹⁹ „Ó, momento sollennello!...”, 47–52. ütem.

²⁰ 153–168. illetve 176–191. ütem.

meg, például szintén előfordulnak olasz-francia keverék szövegű operaparódiák.²¹ Van azonban Offenbach operettjének és a benne szereplő olasz paródiának egy közvetlen előképe is: Florimond Hervé (1825–1892) 1853-ban bemutatott, *Les Folies dramatiques* című vaudeville-je.²² Ebben a színész szereplők, akiknek egyikét nem mellékesen Choufleurynek hívják, parodisztikus előadást rendeznek, melynek során egyebek mellett a *Gargouillada* című opera seria paródiáját is előadják, olasz-francia keveréknnyelven.²³

MŰFAJI ÉS INTÉZMÉNYI KONTEXTUS

Az operaparódia fentebb bemutatott példáinak értelmezéséhez érdemes kissé szemügyre venni azt a műfaji és intézményi kontextust, amelyben a *Monsieur Choufleuri* keletkezett. Az operett kutatói csak a közelmúltban kezdtek el élénkebben érdeklődni az Offenbach-operettek ilyesféle összefüggései iránt, vagyis hogy milyen intézményi környezetben jött létre a 19. század második felének új, szórakoztató zenés színházi műfaja, s hogy e környezet hogyan alakította a korai operettet.²⁴

Úgy tűnik, hogy e kontextus alapvetően meghatározta az új szórakoztató zenés műfaj kezdeteit. Offenbach operettszínháza, a Théâtre des Bouffes-Parisiens profitorientált magánszínház volt: kapitalista részvénytársaságként jött létre 1855-ben, először szezonális, nyári színházként (Salle Lacaze); azonban hamarosan állandó játszóhelyre is szert tett (Salle Comte).²⁵ Az új intézmény zeneszerző-direktora korábban operakomponistaként sikertelenül próbált érvényesülni az állami dalszínházaknál. 1855-ig Offenbachnak mindössze egyetlen állami színházzal volt tartósabb kapcsolata: a Comédie-Française-zel, amely azonban prózai színház volt. A francia nemzeti színház karmestereként feladata színpadi kísérőzenék komponálására és vezénylésére korlátozódott. A Bouffes működését és Offenbach korai operettjeinek jellegét lényegesen behatárolta az intézmény privilégiuma, hatóságilag meghatározott műfaji profilja: ennek köszönhető, hogy eleinte csupán két- vagy háromszereplős egyfelvonásosokat adtak, egy este alkalomával többet is. A kicsinyítő képzős, operácska jelentésű *opérette* szó Offenbach és párizsi kortársai szóhasználatában nem kis részben a műveknek erre a terjedelmi és apparátusbeli korlátozottságára utalt.²⁶

²¹ *Le Théâtre-Italien* 1694.

²² A francia vaudeville szó a 17–18. században eredetileg egy népszerű satirikus daltípust jelölt; idővel azonban az ilyen dalok átszövegezett változataival megtűzdelt szórakoztató zenés színpadi darabokat (comédie en vaudeville) is így nevezték.

²³ *Les Folies dramatiques* 1853.

²⁴ Yon 1994, 2000; Brzoska 2009.

²⁵ Yon 2000: 128–165.

²⁶ Az opérette műfaji megjelölés is ilyen, néhányszereplős egyfelvonásosok címlapján jelenik meg először Offenbachnál; például az Auvergne-ben játszódó és auvergne-i dialektusban írt *La Rose de Saint-Flour* című darab címlapján (bemutató: 1856. június 2.). Megjegyzendő azonban,

Mint azt Matthias Brzoska írja,²⁷ a Théâtre des Bouffes-Parisiens megnyitása (s tegyük hozzá: a *Monsieur Choufleuri* bemutatása) idején négy dalszínház működött Párizsban: a francia operákat játszó Académie Impériale de Musique vagy röviden Opéra, a francia daljáték műfajnak otthont adó Opéra-Comique, az olasz nyelvű operának szentelt Théâtre-Italien, s egy 1848-ban indult, reformista színházi vállalkozás, az Adolphe Adam által kezdeményezett Théâtre National, amely 1851-től Théâtre-Lyrique néven működött. Az első három intézmény állami szubvenciót kapott; a Lyrique ezzel szemben magánvállalkozás-ként indult, s csak 1864-től kezdve részesült állami támogatásban, attól az évtől, amikor III. Napóleon eltörölte a színházi privilégiumok rendszerét.

Egyes itáliai zeneszerzők a párizsi Opéra számára is komponáltak francia nyelvű műveket; például Rossini a *Guillaume Tell* [Tell Vilmos] 1829-ben; Donizetti a *La Favorite*-ot [A kegyencnő] 1840-ben és a *Dom Sébastien* 1842-ben; Verdi a *Les Vêpres siciliennes*-t [A szicíliai vecsernye] 1855-ben és a *Don Carlost* 1867-ben. Az olaszok operáit azonban Párizsban főként a Théâtre-Italienben adták, olaszul²⁸ – ilyen nevű intézmény egészen 1878-ig működött a francia fővárosban. 1836-ban az Italienben került sor többek között Bellini *I puritani* [A puritánok] című operájának posztumusz ősbemutatójára is. Bellini művének férfi főszerepét a romanói hatyúként emlegetett sztártenorista, Giovanni Battista Rubini (1794–1854) alakította, s az *I puritani* főhősét épp úgy Arturónak hívják, mint Offenbach olasz operaparódiájának azt az alakját, akit Chrysodule Babylos az olasz sztárénekes, Rubini bőrébe bújva személyesít meg. A *M. Choufleuri restera chez lui le...* bemutatója idején ugyan mind Bellini, mind Rubini halott volt már, de az operett cselekménye 1833-ban, a romanói hatyú virágkorában (s nem mellékesen Offenbach Párizsba érkezésének évében) játszódik. Nem véletlen tehát, hogy a tercett zenéje is Bellini stílusát követi. Annál kevésbé, mivel az Offenbach tercettjében utánzott Bellini-opera, a *Norma* a Théâtre-Italien egyik repertoárdarabja volt, s még 1861 áprilisában, vagyis az operett bemutatását megelőző hónapban is szerepelt a színház műsorán.²⁹

A Théâtre-Italiennel ellentétben az Opérában francia nyelven játszottak: a műsor gerincét nagyszabású (négy-öt felvonásos), látványos kiállítású, történelmi tárgyú nagyoperák (*grands-opéras*) adták. Fontos és elmaradhatatlan rétegét alkották továbbá a balettelőadások és a prózadialogusokat alkalmazó opéra-comique-től eltérően végigkomponált, de a nagyoperáktól eltérően rövid terjedelmű és komikus témájú kisoperák (*petits-opéras*). Szubvencionált jellegéből és állami reprezentatív funkciójából adódóan az Opéra repertoárszínházként működött: így többek között az Offenbach egyfelvonásosában idézett darab, a *Robert le diable* – melyet három évtizeddel a *Monsieur Choufleuri* premierje

hogy az *opérette* szó német megfelelője, az *Operette* már a 18. században is használatban volt német daljátékok, *Singspiele* műfaji megjelöléseként.

²⁷ Brzoska 2009.

²⁸ Gossett 1987.

²⁹ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. április 28. 132.

előtt, 1831 novemberében mutattak be – minden évadban szerepelt az intézmény műsorán; 1861-re már több mint négyszázszor játszották.³⁰ Meyerbeer mellett, aki az Opéra első számú zeneszerzője volt, az intézményben olyan komponisták műveit adták, mint Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) vagy Fromental Halévy (1799–1862), akitől az ifjú Offenbach zeneszerzést tanult, s akinek Ludovic nevű unokaöccse (1834–1908) az operettkomponista egyik szerzőtársa volt.

Offenbach operettjeinek legfontosabb műfaji előzményét azonban az opéra-comique jelentette, melynek képviselőit a hasonló nevű színházban, az Opéra-Comique-ban játszották. 1856-ban megjelent programatikus írásában, egy saját színháza által szervezett operett-pályázat apropóján Offenbach az opéra-comique történetét felvázolva kifejtette, hogy a műfaj elvesztette eredeti könnyedségét és jellegében egyre inkább a nagyoperához vált hasonlóvá.³¹ Példaként Meyerbeer 1854-ben bemutatott *L'Étoile du nord*-jára [Észak csillaga] hivatkozott, saját operettszínházának fő céljaként pedig az opéra-comique reformját jelölte meg. A zsáner nevét magyarul időnként „vígoperának” fordítják, jóllehet az opéra-comique nem volt a szó szoros értelmében vett opera, sőt, a Nagy Forradalom „szabadító operáinak” időszaka óta nem feltétlenül volt víg sem.³² Zeneszámok és prózarészek váltakozásán alapuló felépítése miatt inkább daljátéknak nevezhetnénk, de az olyan művek cselekményes együttesei, mint Auber *Fra Diavolója* (1830) nyilvánvalóan operai igénnyel készültek. Az 1835-ben kiadott párizsi színházi almanach tanúsága szerint a francia fővárosba érkezését követően Offenbach rövid ideig csellistaként tagja volt az Opéra-Comique zenekarának,³³ s többek között ebben a minőségében is jól ismert lehetett számára a színház repertoárdarabjainak egyike, Boieldieu *La Dame blanche*-a,³⁴ melyet, mint látuk, később a *Monsieur Choufleur*-ben is idézett.

ZENÉS SZÍNHÁZ ÉS TÁRSADALOM

Vajon van-e jelentősége, hogy a fentebb leírt operatípusok melyikét parodizálja Offenbach az operett különböző helyein? Feltételezésem szerint nagyon is – az olasz és francia opera különbözősége ugyanis nem csupán a repertoár jellegében és az előadások nyelvében volt tetten érhető Párizsban, hanem bizonyos külsőségekben is.

³⁰ A párizsi Opéra 1749 és 1989 közötti műsoráról a Chronopéra elektronikus adatbázis nyújt részletes tájékoztatást (www.chronopera.free.fr). A *petit-opéráról* lásd Everist 2010; Colas 2011.

³¹ *Le Figaro* 1856. június 17. 6–7; *Revue et Gazette musicale de Paris* 1856. július 20. 230–232; *Le Ménestrel* 1856. július 27. 1–3.

³² Kroó 1966.

³³ Neve kisebb elírással Offembachként szerepel az évkönyvben. *Almanach des spectacles* 1835: 50.

³⁴ Az almanach szerint 1834. augusztus 11-én új szereposztással adták Boieldieu művét. *Almanach des spectacles* 1835: 9.

A gyilkos tolláról híres Heinrich Heine 1837-ben szubjektív beszámolót írt a párizsi színházi életről August Lewald stuttgarti *Allgemeine Theater-Revue*-je számára. *Über die französische Bühne* [A francia színpadról] címmel publikált levélsorozatának tizedik darabjában a német író a párizsi Opérát tárgyalva megállapítja, hogy a vagyonos polgárság a júliusi forradalmat követően az Opérában is átvette a hatalmat, s a nagypolgári francia Opérával szemben a Théâtre-Italien, vagyis az olasz operát úgy említi, mint a hatalmától megfosztott arisztokrácia végső menedékét.

„[A]hogy a Tuileriákba, úgy az Opérába is benyomult a jómódú polgárság, míg az előkelő társaság visszavonult a harctérről. A régi jó arisztokrácia, ez az elit, amely a rang, a műveltség, a származás, a divat és a henyélés terén jeleskedik, a Théâtre-Italienbe menekült, ebbe a zenei oázisba, ahol még mindig a művészet nagy csalóganai trilláznak, a dallam forrásai még mindig varázslatosan csörgedeznek és a szépség pálmái helyeslően intenek büszke legyezőkkel... mindeközben köröskörül sápadt homoksvatag, zenei sahara.”³⁵

Való igaz, Louis Véron, aki 1831 és 1835 között *directeur-entrepreneur*ként igazgatta az Opérát, s aki emlékiratait *Egy párizsi polgár visszaemlékezései* címmel írta meg, saját bevallása szerint azzal a célkitűzéssel vállalta a dalszínház irányítását, hogy a burzsoázia Versailles-ává teszi, ahová tömegestül fog majd csődülni a polgárság, hogy elfoglalja az elűzött udvar nagyurainak helyét.³⁶

Mintha ugyancsak Heine állítását igazolná, hogy az 1855-ös párizsi világtkiállítás látogatói számára készült színházi kalauz szerint a Théâtre-Italien közönségének már az öltözködése is az intézmény arisztokratikus jellegét tükrözte.

„[A] Théâtre-Italienben megtartották a báli ruhák használatának szokását, ami nem kevésbé járul hozzá az előadások fényéhez. Az elegancia szempontjából az est legnagyobb pillanata a távozás, amikor az inasok előhozatják a kocsikat és az előkelő társaság a foyer-ban tolong, ahol a fegyverdísbe öltözött, megszentelt sereg teljes szatén-, csipke- és ékszer-tüzérségét hadrendbe állítja.”³⁷

A szépíró 1830-as évek végén született, szubjektív hangvételű publicisztikája, az operaigazgató visszaemlékezése és az 1855-ös színházi kalauz tehát egyaránt arról tanúskodik, hogy az olasz és a francia operaház határozottan eltérő társadalmi kötődéssel, más közönséggel rendelkezett Párizsban a 19. század közepén. De vajon alátámasztható-e ez az állítás számszerű adatokkal is?

Az olasz és francia dalszínházak 1830 és 1870 közötti hallgatóságát vizsgáló Steven Huebner úgy látja, hogy az adatok mást mondanak. Szerinte az Opéra és a Théâtre-Italien társadalmi bázisa a júliusi forradalmat követően sem

³⁵ Heine 1988: 1837. X. levél.

³⁶ Véron 1857: III. 194–195.

³⁷ *Guide dans les théâtres* 1855: 94.

különbözött lényegesen. Mindkettő közönsége egyformán előkelő volt, hiszen az 1830-as és 1860-as évtizedből származó dokumentumok szerint az Opéra bérleteseinek egyharmada nemesi címmel rendelkezett.³⁸ Megállapításait a bérletesek fennmaradt névsorainak tanulmányozására alapozza,³⁹ módszere azonban – maga is elismeri – problematikus: részint azért, mert alig néhány ilyen lista áll rendelkezésre (az Opéra esetében az 1833/34-es és az 1866/67-es évadból, a Théâtre-Italien 1850/51-es szezonzáról, valamint az Opéra-Comique 1846/47-es adatai); továbbá a bérletesek csupán a közönség egy részét képviselték: például az Opéra publikuma esetében mindössze legfeljebb 250 főt, ami az 1700–1800 között mozgó férőhelyszámhoz képest nem több mint 15%. Ebből még akkor sem lehet általánosítani a közönség társadalmi összetételére nézve, ha tudjuk, hogy a mindenkori éves bevételnek ennél mindig jelentősebb része származott a bérletesektől.⁴⁰

A színházak társadalmi presztízst vizsgálva tehát célszerű különbséget tennünk a közönség tényleges összetételét dokumentáló számszerű adatok és a korabeli közvélekedés között. Utóbbi, mint a fenti idézetek tanúsítják, egyértelműen a Théâtre-Italien tartotta a főváros legarisztokratikusabb operaházának. E közkeletű vélekedéshez a dalszínházak játérendjének és helyárainak eltérése is hozzájárulhatott. Az Opérában egész évben voltak előadások, igaz, nem mindennap, csupán hétfőn, szerdán, pénteken (illetve kéthetente vasárnap). Bár a Théâtre-Italien heti előadási napjai (kedd, csütörtök, szombat) azt sugallhatják, hogy az olasz operaház és a francia nagyopera közönsége között jelentős átfedések lehettek, árnyalja a benyomást, hogy az olaszok operaszezonya csupán november elejétől április végéig tartott. A kényszerű pihenőt részben az ez a szűkséggé, hogy a Théâtre-Italien állami szubvenciója az Opéráénál lényegesen csekélyebb volt (60 és 100 000 frank között ingadozott, sőt, időnként szünetelt, míg az Opéráé 620 és 820 000 frank között mozgott),⁴¹ másrészt az, hogy az olasz színház törzsközönségét alkotó társadalmi elit a nyári időszakban rendszerint vidéki rezidenciáira vonult vissza. A Théâtre-Italien exkluzivitásának érzetét fokozhatta az is, hogy a közönség egészéhez képest viszonylag magas volt a bérletesek aránya. Huebner olyan 1842–47-ből származó levéltári adatokat említ, melyek 600–650 előfizetőről tudnak; ez a szám a Salle Ventadour 1300 körüli férőhelyszámának közel a fele, vagyis igen nehéz volt egy-egy előadásra jegyet váltani.⁴² Ami a jegyárakat illeti, az Opéra és a Théâtre-Italien egyaránt költséges mulatság volt: az 1855-ös vilákiállítás évében kiadott színházi kalauz szerint az olasz színházban a legdrágább jegyek 10–13 frankba kerültek (mindkét összeg az első emeleti páholyokra és a második emeleti középerkélyre vonatkozik; előbbi

³⁸ Huebner 1990: 7.

³⁹ Huebner 1989.

⁴⁰ 1833/34-ben 19,5%-át, 1839/40-ben 36,4%-át, míg az 1864-es naptári évben 40%-át. Huebner 1989: 210.

⁴¹ Monval 1879: 10–17.

⁴² Huebner 1989: 211.

a jegypénztári, utóbbi a bérleti ár), s az Opéra földszinti proscéniumpáholyainak 10–12 frankos helyára ugyanezt a kategóriát képviselte. A legolcsóbb földszinti helyekért mind az első számú francia dalszínházban, mind az olasz operában 4–5 frankot kellett fizetni.⁴³ Az Opéra-Comique 1 frankos erkélyülései és 7–9 frankos földszinti proscéniumpáholyai lényegesen olcsóbbak voltak,⁴⁴ akár csak a Théâtre-Lyrique helyárai, melyek a 75 centime-ba kerülő második emeleti erkélyülésektől a 6–7 frankos földszinti és karzati proscéniumig terjedtek.⁴⁵

A Théâtre-Italien a közvélekedés nem csak azért tekinthette az arisztokrata társas élet színterének, mert úgy látták, hogy törzsközönsége a régi arisztokrácia soraiból került ki, hanem azért is, mert az olasz színház sztárénekeseinek fellépése jelentette a fő zenei attrakciót az arisztokrácia félig nyilvános találkozóhelyein, a szalonok összejövetelén is. Az 1830-as évtized során jórészt Párizsban élő Liszt első élettársa, az irodalmi ambíciókkal rendelkező Marie d'Agoult grófné emlékirataiból tudjuk, hogy egy-egy szalonestély keretében a résztvevők előszeretettel hallgattak operarészleteket Rossinitől, Bellinitől, Donizettól, s hogy a szalonokban felcsendülő olasz operarészletek előadásához olyan kiváló olasz (vagy legalábbis olaszul éneklő) énekesek gárdája állt rendelkezésre, mint Giuditta Pasta, Benedetta Pisoni, Maria Malibran, Giulio Pellegrini, Luigi Lablache, s végül, de nem utolsósorban az Offenbach-operettben „szereplő” Henriette Sontag (1806–1854), Giovanni Battista Rubini és Antonio Tamburini (1800–1876) – valamennyien a Théâtre-Italien művészei voltak.⁴⁶

Offenbach operettjében az úgazdag, arisztokratákat utánozni akaró Choufleuri úr szalonjában előadott, parodisztikus olasz operajelenet tehát a párizsi arisztokráciára valóban jellemző szokást figuráz ki, amit Morny és a zeneszerző személyes tapasztalatból is jól ismerhetett: Morny azért, mert maga is arisztokrata volt, Offenbach pedig azért, mert az 1830-as és '40-es években csellóvirtuózként számos alkalommal lépett fel arisztokrata szalonösszejöveteleken. Visszatérő vendég volt például Madelaine-Sophie Bertin de Vaux grófné szalonjában, ahová porosz muzsikuskollégája, Friedrich von Flotow vezette be.⁴⁷ Az operettbeli szalonjelenetnek mellesleg az ősbemutató alkalmával némi ironikus jelleget kölcsönözhetett, hogy a *Monsieur Choufleurit* egy „igazi” arisztokrata által szervezett szalonösszejövetel keretében, a törvényhozó testület palotájában adták elő.

OPERAI JELEN AZ OLASZ TERCETTEN

Az operett parodisztikus olasz tercettje persze nemcsak a Théâtre-Italien társadalmi presztízseről tanúskodik. A cabalettában kétszer is elhangzó Rossini-

⁴³ *Guide dans le théâtre* 1855: 35, 94.

⁴⁴ *Guide dans le théâtre* 1855: 64.

⁴⁵ *Guide dans le théâtre* 1855: 150.

⁴⁶ Dupêchez (éd.) 1990: I. 236–237.

⁴⁷ Yon 2000: 43.

crescendo arra utal, hogy Offenbach operettje legalább annyira reflektált a bemutató idejének közvetlen operai jelenkorára, mint három évtizeddel korábbi múltjára. A legegyszerűbb funkciós harmóniak tingli-tangli változásán, valamint a dinamika és hangszerelés hatásvadász felduzzasztásán alapuló fokozás már önmagában is zenei poénnak számít. Még komikusabbá teszi azonban a crescendót, hogy szövege zeneszerzők nevéből áll. A lista a paródia olasz jellegével összhangban részben olasz komponistákat említ – Bellini, Rossini nevével kezdődik, másodjára Donizetti és Verdi is szerepel benne. Halévy, „Auberi”, Poniatowski, „Davidini”, „Héroidini” és „Wagnerini” említése azonban azt sugallja, hogy gyakorlatilag bármilyen nemzetiségű szerzőből lehet olasz operakomponista, ha a neve i-re végződik, vagy ennek megfelelő végződéssel egészül ki. A crescendo tiszteletlenségét fokozza, hogy az előadók a zeneszerzők nevei mellett a „patati patata” szövegfordulatot ismételtetik, amely franciául azt jelenti: „blablabla, blablabla”.

A crescendóban szereplő Halévy és „Auberi” természetesen az Opéra fentebb említett törzskomponistái volnának. „Davidini” az orientalizáló darabjairól – főleg *Le Désert* című szimfonikus ódájáról – híres Félicien David (1810–1876), míg „Héroidini” az opéra-comique-jairól – mindenekelőtt *Zampa* című darabjairól – nevezetes Ferdinand Héroid (1791–1833). Különösképpen figyelemre méltó Poniatowski és „Wagnerini” szerepeltetése. Utóbbi természetesen nem más, mint a német muzsikusz, Richard Wagner. A *Monsieur Choufleuri* bemutatójára ugyanis mintegy két és fél hónappal azután került sor, hogy Wagner *Tannhäuser*-ét színre vitték az Opérában – az eseményt hangos botrány tette emlékezetessé. Minden bizonnyal e zenei, színházi és politikai jelentőséggel egyaránt bíró premier is hozzájárulhatott, hogy Wagner neve „Wagnerini”-ként bekerült a Rossini-crescendo szövegébe.⁴⁸ Hasonló aktualitással bírt az operett ősbemutatója idején a lengyel származású, Itáliában és Franciaországban is működött tenorista, zeneszerző és diplomata Jean (tulajdonképpen József) Poniatowski (1816–1873) említése is. A III. Napóleon pártfogását élvező Poniatowski párizsi operaszerzői karrierje ekkor volt csúcspontján: *Pierre de Médicis* című nagyoperáját még 1860 márciusában mutatta be az Opéra; *Au travers du murs* című vígoperájának premierjére 1861. május 10-én a Théâtre-Lyrique-ben került sor,⁴⁹ s a művet még ugyanezen év őszén az Opéra-Comique is műsorára tűzte.⁵⁰

Verdi említése is inkább az operett bemutatásának operai jelenkorára utal, mint a cselekmény idejére: 1833-ban az olasz muzsikusz még meg se írta első zenés színpadi művét; 1861-ben viszont már európai hírvé komponista volt és több műve is szerepelt a párizsi dalszínházak műsorán. Az Opérában még mindig játszották az 1857 decemberében *Le Trouvère* címmel bemutatott *Il trovatore* [A trubadúr];⁵¹ ugyanennek a műnek az olasz változatát a Théâtre-Italien

⁴⁸ Wagner és Offenbach problematikusz viszonyához lásd Ackermann 1985.

⁴⁹ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. május 12. 145.

⁵⁰ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. november 3. 345.

⁵¹ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. május 19. 157; október 27. 342.

is adta,⁵² ahol bemutatták továbbá az *Un ballo in mascherát* [Az álarcosbál],⁵³ és felújították a *Rigolettót*.⁵⁴

* * *

Mint láthattuk, egyáltalán nem mellékes, hogy Offenbach korának mely operatípusait hol parodizálja darabjában. Az arisztokrácia életmódját utánózni akaró úrhatnám polgár, Chouffleuri úr szalonjában olasz operát akar előadatni, hiszen ez a korabeli Párizsban arisztokratikusabb műfajnak számított, mint a Chouffleuri lányának udvarló ifjú zeneszerző fellépésekor idézett, burzsoá francia nagyopera és daljáték (opéra-comique). A cselekmény idejének zeneéletére való utalásokon túl emellett a bemutató közelmúltjának egyes zenei-közéleti eseményei (Wagner *Tannhäuser*ének botrányos premierje, Poniatowski párizsi operabemutatói, Verdi népszerűsége) közvetlen aktualitást is kölcsönözhetnek a Chouffleuri-szalonban elhangzó, parodisztikus „olasz” tercettnek.

FORRÁSOK

La Dame blanche. [...] *Paroles de E. Scribe. Musique de Boieldieu*. Launer, Paris. Nyomtatott zongorakivonat, [1825].

Le Théâtre-Italien de Gherardi, ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service, 6. kötet. Briasson, Paris. 1694.

Les Folies dramatiques. Vaudeville en cinq actes par MM. Dumanoir et Clairville. Michel Lévy Frères, Paris. 1853.

Meyerbeer, Giacomo. *Robert le Diable*. Brandus, Paris. Nyomtatott zongorakivonat, [1852].

*Monsieur Chouffleuri restera chez lui le... Opérette-bouffe en 1 acte. Paroles de Mr. ***. Musique de M.M. de St. Rémy et J. Offenbach*. Gérard, Paris. Nyomtatott zongorakivonat. [1861].

Saint-Rémy, M. de 1865: *Comédies et proverbs*. Michel Lévy Frères, Paris.

La France musicale, 1861.

Le Figaro, 1856, 1861.

Le Ménestrel, 1856.

L'Univers musicale, 1861.

Revue et Gazette musicale de Paris, 1856, 1861.

⁵² *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. október 27. 342; december 15. 397.

⁵³ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. január 20. 17–18.

⁵⁴ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. november 17. 365.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Ackermann, Peter 1985: Eine Kapitulation: zum Verhältnis Offenbach–Wagner. In: Kirsch, W. – Dietrich, R. (Hrsg.): *Jacques Offenbach: Komponist und Weltbürger*. Schott's Söhne, Mainz. 135–148.
- Almanach des spectacles de 1835 et rappel de 1834*. Barba, Paris. 1835.
- Bozó Péter 2010: „Orphée à l'envers”: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában. *Muzsika* (53.) 10. 11–15.; (53.) 11. 23–26.
- Brzoska, Matthias 2009: Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit. In: Schmierer, E. (Hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber, Laaber, 27–36.
- Colas, Damien 2011: Francia-e az Ory grófja? *Magyar Zene* (49.) 4. 407–428.
- Dörffeldt, Siegfried 1954: *Die musikalische Parodie bei Offenbach*. (Dissertation.) Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
- Dupêchez, Charles F. (éd.) 1990: *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*. Mercure de France, Paris.
- Everist, Mark 2010: Grand Opéra – Petit Opéra: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire. *19th-Century Music* (33.) 3. 195–231.
- Goninet, Philippe (éd.) 1994: *Jacques Offenbach: Lettres à Henri Meilhac et Ludovic Halévy*. Séguier, Paris.
- Gossett, Philipp 1987: Music at the Théâtre-Italien. In: Bloom, Peter (ed.): *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*. Pendragon Press, Stuyvesant, New York, 327–364.
- Guide dans le théâtre*. Paulin et Le Chevalier, Paris. 1855.
- Heine, Heinrich 1988: *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. (Hrsg. Manfred von Windfuhr) Band 12/1. Hoffmann und Campe, Hamburg.
- Huebner, Steven 1989: Opera Audiences in Paris 1830–1870. *Music & Letters* (70.) 2. 206–225.
- Huebner, Steven 1990: *The Operas of Charles Gounod*. Clarendon Press, Oxford.
- Króó György 1966: *A „szabadító” opera*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Monval, Georges 1879: *Les Théâtres subventionnés*. Berger-Levrault, Paris.
- Noiray, Michel 1987: *Hyppolite et Castor travestis: Rameau à l'opéra-comique*. In: de la Gorce, J. (éd.): *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau. Dijon – 21–24 septembre 1983*. Champion – Slatkine, Paris – Genève, 109–125.
- Yon, Jean-Claude 1992: La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l'opérette. *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* 39. 575–600.
- Yon, Jean-Claude 2000: *Jacques Offenbach*. Gallimard, Paris.
- Véron, Louis 1857: *Mémoires d'un bourgeois de Paris*. Librairie Nouvelle, Paris.

Fónagy Zoltán

Kislány a zongoránál

A zene a középosztály magánéletében a 19. században

„És ott állt a zongora, áldozati oltára a Polgári Család kétszázados eszményének, és a feleséged Brahmstól klimperozott és szó volt róla, hogy az Eroicát is megtanulja majd, bár egy kicsit nehéz, és Ervinnek és Bocónak is lesz zongorakisasszonya, főként Bocónak. [...] Zongora az ebédlőben, jósolva és hirdetve a polgárság történelmi szerepét, hogy nyers erő és létért való küzdelem szennyes habjaiból kimentsen és megőrizzen valamit, ami túl van gyomor és élet harcán.”¹

A 19. században a klasszikus zene élvezete a sokszorosára szélesedő középosztály kedvtelésévé vált, a hangversenyek a városi nyilvánosság fontos eseményeivé váltak. A zenekar a kastélyok és paloták dísztermeiből a városi hangversenytermekbe költözött át, a kamaramuzsika új otthona pedig az arisztokraták szalonjai mellett a polgári lakás lett.²

A zenei képzés a társadalom közép- és felső rétegeiben – amely önmeghatározásában szívesen használta a *művelt* jelzőt – a jó nevelés fontos részévé vált. Különösen erősen érvényesült a norma a nők esetében: a zongora- és énektudás, illetve az idegen nyelv elsajátítása vált a középosztály leányai számára a leginkább hozzáférhető kulturális tőkévé, amely főleg a párválasztás folyamatában jutott nagy jelentőséghez. A kulturális norma követését a hangszer birtoklásával demonstrálták: a zongora a polgárlakás kötelező berendezési tárgyává vált. A „kislány a zongoránál”, a társas összejövetelek alkalmával „klavirhoz praktikált” házikisasszony toposza túlélte a kulturális gyakorlatot hordozó polgári középosztályt is.

A ZENE: ÚJ SPIRITUALITÁS VAGY PRESZTÍZSFOGYASZTÁS?

A zenefogyasztást és a zenélést a korabeli nyilvános diskurzus többnyire individuálisan motiválnak tételezte és egy öröknek tekintett spirituális igénnyel hozta összefüggésbe, amely a racionális világtérképek korában mindinkább kielégítetlen maradt. A komolyzenét gyakran a vallásos élmény örökösöként értelmezték, amely szimbolikus formában pótolja azt az emelkedettséget, nagyságot és

¹ Karinthy 1981: 555. Eredetileg megjelent: *Pesti Napló* 1931. november 20.

² Hauser 1969: 2. 177.

heroizmust, amely a polgári hétköznapiakban nem lelhető fel. A zene bizonyos típusait a városi koncerttermek szinte szakrális státuszba emelték.³

A polgári szalonzenélés *nyilvánosan* vallott célja is hasonló volt. „Ünneplő ruhában jövünk össze, ragyogó ékszerekkel, hogy kipihenjük a napi munka fáradtságát, hogy felülemelkedjünk a mindennapok erőfeszítésein, hogy kölcsönösen ösztönözzük egymást magasabb rendű, nemesebb törekvéseinkben, hogy megtörjük a napok fásasztó egyhangúságát” – foglalta össze a *Für's Haus* című tanácsadó hetilap 1893-ban a „hivatalos” célt. Az ambiciózus műkedvelő Kánya Emília a nyilvánosságnak szánt emlékiratában hasonlóan fogalmazott: „Igyekeztem kiválni a hétköznapi eredmények kicsiségei közül, a nagyot, a szépet méltóan kifejezni egy Beethoven, Mozart, Mendelsohn, Weber, Chopin szellemében.”⁴

A mélyebb zenei műveltséggel rendelkező pesti polgár, Szekrényessy József a Nemzeti Kaszinó „hangászati multságáról” írt tudósításában szintén közvetlen kapcsolatot teremtett a transzcendentális és a zenei élmény között. A muzsikát csak „a pórnép tekintheti pusztá időtöltésnek”, hangjaiban valójában „valami láthatatlan fenség – egy titkos istenség – lakozik”. A zene „más, finomabb lények lételemére mutat, s tulajdon síron túli – testnélküli – létünkről világos bizonyosságot nyújt”.⁵

A zene funkciójának másik korabeli értelmezése a civilizációs folyamat ellentmondásos következményeivel hozható összefüggésbe. A civilizált ember ugyanis a belső kontroll felerősödésének következményeként a mindennapokból messzemenően száműzi a primer érzelmi tapasztalatokat, a szélsőséges szenvedélyeket. Helyettük álomban, játékokban, sportban, könyvekben, képekben és zenében keres pótlékot.⁶ A zene tehát a hétköznapiakban kívánatosnak tekintett lelki középállapotból kínált legitim kilépési lehetőséget. Az ego-dokumentumok megpróbálták szavakkal is megörökíteni a zenehallgatás során megélt affektusokat. Gyulay Lajos gróf beszámolójából két évvel a bécsi koncertélmény után is elevenen érződik az érzelmi élmény intenzitása: „A szomorúsággal párosuló határtalan gyönyör feledtetett velem minden mást, nem láttam, nem hallottam, nem éreztem semmi egyebet, mint hogy túlradóan boldog vagyok, de láttam elhalni, lecsengeni is a hangokat és paradicsomi érzéseim végét is.” Walter Teréz Liszt játékáról beszámolva így írta le érzéseit: „sem mire sem gondoltam többé, csak éreztem, az *egészet* éreztem át, ami olyan mélyen megrendített, hogy sírnom kellett; óh, mint szerettem volna egész lelkemből sírni és nevetni, megrendültségemet és meghatottságomat valamiképpen kifejezésre juttatni!”⁷

Noha a zenefogyasztással kapcsolatos normák azt sugallták, hogy a zeneművészet szakrális státusszal bírt a szekularizálódó társadalomban, a gyakorlatban a koncertlátogatás a középrétegek nagy része számára csak a „jó társasághoz”

³ A zenei nyilvánosság társadalomtörténeti aspektusairól Fónagy 2012a; Fónagy 2012b.

⁴ Wicke 1998: 34; Kánya 1998: 50.

⁵ *Honművész* 1834. március 1. 143; Walter 1941: 19–21.

⁶ Elias 1987: 693.

⁷ Gyulay 2009: 55; Walter 1941: 19–21, 40; Hatvany 1963: 1. 75.

tartozás egyik követelménye volt. Az Adorno által „jó hallgatónak nevezett” zeneértők aránya egyre csökkent a közönség rohamosan növekvő számához képest. A zeneértő „beavatott” helyét egyre inkább a kultúrafogyasztó vette át, aki a „zenét mint a kulturális javak egyikét tiszteli, gyakran mint olyasvalamit, amit saját társadalmi érvényesülése érdekében kell ismernie. Ez az attitűd a komoly elkötelezettség érzésétől a legvadabb sznobizmusig terjedhet. [...] Viszonyát a zenéhez [...] valamiféle fétisszerűség jellemzi. A fogyasztandó termékek elismertségének mértéke szerint fogyaszt. A fogyasztás öröme [...] nagyobb annál az örömnél, amit a [...] zene maga műalkotás formájában szerezni képes.”⁸

A privát zenélés és zenehallgatás rituáléja is többnyire csak *látszólag* táplálkozott belső igényből és *látszólag* állt az „emberépités” szolgálatában: a többség számára pusztán a társadalmi reprezentáció kelléke volt. Ahogy a polgárosodás folyamatában bővült azoknak a köre, akik a „művelt középosztály” életviteli, viselkedési normáit tekintették magukra nézve kötelezőnek, úgy szélesedett azoké is, akiknek a komolyzene hallgatása unalmas vagy éppen terhes kötelezettséget jelentett. A „jó társaságban is nyomorúságosan csekély azoknak a száma, akiknek valódi élvezet egy Beethoven szonáta előadása, és sokaknál pusztán színelés, mikor az elragadtatástól a szemüket forgatják” – panasolta egy viselkedési-társalgási tanácsadó 1899-ben.⁹

A 20. század elején a zenei praxist belülről ismerő zongoraművész és zeneszerző igen élesen állította szembe az uralkodó normát a zenefogyasztás létező gyakorlatával. A hivatalos polgári ideál szerint a zene azért volt szükséges és hasznos, mert a szépség és a nagyság iránti érzékenységet ébreszti fel. A valóságban azonban, eltekintve a zenei magaskultúra intézményeinek minőségi koncertjeit látogató zeneértők szűk körétől, a „zene alig jelent többet, mint kellemes időtöltést, érdekes kikapcsolódást, divathóbortot, konvencionális kötelességet”. A zenefogyasztást a „finom társaság” a szokásos társadalmi kötelességek egyikének tekintette és ekként abszolválta. Egy valamennyire is előkelő szalon nem létezhetett anélkül, hogy többé vagy kevésbé dilettáns módon ne zenéljenek benne.¹⁰

A zenének a társasági élet alkalmi többségében nem volt emelkedettebb szerepe, mint a gasztronómiának vagy a vendéglátás tárgyi díszleteinek, a vizuális reprezentációnak: „a zene által a hangulat öntudatlanul emelkedik, a társalgás élénkül”. Kitűnő eszköznek tartották a zenét a civilizációs folyamat során az elhallgatás művészetévé fejlesztett társalgásban beálló kínos csendek áthidalására is.¹¹

⁸ Adorno 1998: 310–311.

⁹ Wicke 1998: 39. Hasonló következtetést fogalmaz meg Liszt is egy párizsi koncertje kapcsán: Liszt 1959: 1. 76.

¹⁰ Saavedra 1909: 42–43. A szerzői álnév a holland származású Daan Samuel (1876–1909) zongoraművész és zeneszerzőt fedi. <http://www.suriname.nu/701vips/belangrijke108.html>. (Utolsó letöltés: 2013. június 5.)

¹¹ Kalocsa 1884: 195.

ZONGORA A POLGÁRI LAKÁSBAN

„Van zongorád, pajtás, mert ez volt a jelkép és a cégér és a lobogó – zongora a háromszobás lakáshoz, zongora részletre, Beethoven-fejjel a falon, a középosztályú polgári család megalapításának alapköve, jogosultsága és megkülönböztető disztinkciója, amivel a proletár fölé emelt az önérzetes társadalom.”¹²

A zongora lakberendezési tárgyként szimbolikus jelentőségét annak köszönhette, hogy egyszerre tudta megjeleníteni a polgársághoz – tágabban: a középosztályhoz – tartozás mindkét cenzus-jellegű kritériumának, a tulajdonnak és a műveltségnek a birtoklását. A hangszer ugyanis elég drága volt ahhoz, hogy státuszszimbólum legyen, sőt, használatának elsajátítása, jellemzően a gyermekek taníttatásának formájában, szintén jelentős költséggel járt.¹³ A zongora természetesen csak akkor tölthette be reprezentációs funkcióját, ha birtoklását a szalonban közszemlére tették. A szalon volt ugyanis „az otthon külvilág felé fordított arca, az önreprezentáció eszköze. Ide halmozzák a legtöbb presztízsemelő tárgyat: bútorokat, érték- és műtárgyakat.”¹⁴

A közép-európai polgári lakásokban a 19. század elejétől jelent meg a zongora. A bécsi *Allgemeine Musikalische Zeitung* már 1818-ban megállapította, hogy az utolsó húsz évben a zenélés a műveltek privilégiumából széles körben elterjedt divatcikké vált, a polgárság körében hovatovább lakberendezési normává vált, hogy „zongora álljon a nappaliban”.¹⁵ A zongoragyártás alább ismertető adataiból sejthető, hogy ez a norma ekkor még eléggé szűk körben esett egybe a gyakorlattal, ám a törekvés egyre inkább érvényesült. Kánya Emília leánykora kiemelkedő eseményeként emlékezett vissza arra, amikor apja, a gimnáziumi tanár tankönyvének szerzői honoráriumából 1846-ban egy jó minőségű, új zongorát vásárolt.¹⁶ Hatvany Lajos családtörténeti kulcsregényében a fősvénységig puritán zsidó pénzember gyermeke számára a hangszer a szellemi igényeket kielégítő magasabb rendű élet megtestesítője. Megszerzése a beérkezetség érzésével ajándékozza meg a polgárt: amikor az apa az 1873-as nagy krachot szerencsésen kihasználva egy kétemeletes házhoz jutott, büszkén mutatta meg a családnak a lakás berendezésével együtt birtokába került zongorát.¹⁷

A zongora a század folyamán ténylegesen a középosztályi lakás vendégfogadó helyiségének elvárt tartozékává vált. A lakásban „a komoly lakók voltaképpen a szalon kincsei voltak. A garnitur, az üveges szekrény meg a zongora. Ezek laktak a legszebb, az első szobában.” Az angol középosztályból származó nevelőnő

¹² Karinthy 1981: 554.

¹³ Ballstaedt – Widmaier 1989: 190–200.

¹⁴ Gyáni 1999: 37.

¹⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1818. Nr. 8. 409; idézi: Wicke 1998: 18.

¹⁶ Kánya 1998: 65.

¹⁷ Hatvany 1963: 1. 75, 196.

az 1860-as évek végén őszinte megütközéssel panaszolta rokonának, hogy munkaadójának, az Andrássy-családnak a „szolgálati lakásában”, a Sándor-palotában nincsen zongora a nappaliban.¹⁸

A századforduló körül a tanácsadók ugyan már kritikusan viszonyultak a térhasználat pazarló módjához, és az otthonosság, az intimitás, a kényelem és az egészségesség szempontjait helyezték előtérbe a reprezentációs funkcióval szemben, ám a zongorabirtoklás normatív jellegét nem vonták kétségbe. Legfeljebb a zongora az immár nyárspolgárinak minősített elrendezéssel szemben – amikor a szalonban főképpen a reprezentációt szolgálta – átkerült a lányszobába, hogy lehetővé tegye a valódi, hétköznapi tárgyhasználatot, vagy legalábbis azt a látszatot keltse: „A leányszoba bútora legyen a zongora, jól felszerelt hangjegytartóval és szép kézimunkás takaróval.”¹⁹

A házi zene „ipari forradalma”: zongora és kotta

A zongora a technikai újításoknak és a velük járó játéktechnikai változásoknak köszönhetően a 18. század végétől a zenei élet meghatározó hangszerévé vált. Technikai tökéletesedése az 1820-as években lényegében befejeződött. Az otthoni zenélés terjedésével megszületett a helytakarékos típus, a függőleges húrozású pianínó.²⁰ A technikailag tökéletes zongora jelentette a „hardvert” a zenélés és a zenefogyasztás társadalmi hatókörének kitágulásához. „A zongora az a zenekari műnek, ami a festménynek a metszet; megsokszorozza, mindenkireh eljuttatja, s ha nem is adhatja vissza az eredeti színezetét, de legalább visszaadja fényeit és árnyékait” – méltatta a hangszer jelentőségét a zenéhez való hozzáférés tömegesítésében Liszt Ferenc.²¹

A hangszer szerepének növekedését töredékességük ellenére is jól érzékeltetik a gyártás mennyiségéről rendelkezésre álló adatok. A zongorakészítő iparág a 18. század végén alakult ki London, Párizs és Bécs központokkal. 1827-ben az öt legnagyobb európai gyár nagyjából évi 2500 zongorát állított elő. Emellett ekkor még jelentős lehetett a kézműipari termelés is. 1850 körül az Egyesült Államokéval és Szászországéval bővült gyártókapacitás éves termelése elérte a 48 ezer darabot, 1890-ben pedig már 90 ezer zongora került ki a gyárakból (az utóbbi adat Monarchia nélküli). A század második felében Közép-Európában a német zongoragyártás fejlődött a legdinamikusabban, háttérbe szorítva a bécsit is, de az igazi nagyipari termelés a New York-i Steinway cégnél indult be.²² Tekintetbe véve, hogy az értékes hangszeret nemzedékeken keresztül használták, a korszak végén több millió darab állhatott a középosztályi otthonokban.

¹⁸ Wohl 1880: 108–109; Szabóné Nogall 1910: 36; Cieger (s. a. r., bev.) 2007: 259.

¹⁹ Szabóné Nogall 1910: 40.

²⁰ Gebesmair 2001: 92; Wolters 1969: 29–30; Stanley 2006: 30–31.

²¹ Liszt 1959: 1. 84.

²² Bontinck 2001: 13–15.

Az első hangszerek a 18. században Bécsből érkezhettek Magyarországra, majd helyi orgonaépítők is elkezdtek készíteni. Az 1840-es években évente már mintegy hatszáz zongorát vásároltak idehaza, s ennek a mennyiségnek nagy része Pest-Budán kelt el. Az eladott hangszerek fele a fővárosban készült, a másik fele vidéken (Pozsonyban és Lőcsén) vagy külföldön. A magyar készítőik kézműipari keretek közt dolgoztak és részletfizetésre is kínálták a hangszert. Némelyikük-nél terménnyel is lehetett fizetni, tehát a vásárlókör fontos csoportját képezte a készpénznek mindig szűkében lévő birtokos nemesség. Az 1840-es évek pesti iparmű-kiállításain a pozsonyi Schmidt, a pesti Péter, Beregszászy, Schwáb, Seiler, Pachl, Chmel „zongoragyárok” is bemutatták termékeiket. A kereslet a század közepétől rohamosan növekedett, a hazai kisipari gyártás viszont eltűnőben volt. Az 1870-es években évente eladott 2000 zongorának már csak huszadrésze készült idehaza. A külkereskedelmi statisztikák a 20. század elején az import folyamatos emelkedését mutatják: a középosztály állítólagos szegényedése ellenére 1910-ben már évi ötezer fölé emelkedett a behozott zongorák száma. (A *Budapesti cím- és lakásjegyzék*ben „zongoragyárok és raktárak” címszó alatt felsorolt 26 cég közül mindössze kettő foglalkozott gyártással is, a többiek kizárólag kereskedelemmel.)²³

A zenélés tömegesedésének másik fontos technikai előfeltételét a könyomtatás teremtette meg. Alois Senefelder 1796-os találmányának köszönhetően a kottanyomtatás költsége töredékére csökkent, s az olcsó tömegkiadványok a zenélés térbeli és társadalmi határait nagyságrendekkel tágították. „A tömeg nyakig áll a kottában” – írta már 1835-ben egy lipcsei folyóirat.²⁴

Pest-Budán az 1770-es években jelentek meg a zeneművek a könyvkereskedések kínálatában, és 1806-ban egy bécsi kiadó fiókjaként megnyílt Pesten az első „hangmíváros bolt”. A kotta azonban még a harmincas években sem lehetett mindenhol könnyen hozzáférhető termék: a 14 éves szepességi gimnazista például kamasz szerelmének nyomtatásban nem kapható keringőkottákat másolt ajándékba. 1833-ban az első magyar nyelvű irodalmi divatlap, a *Regélő–Honművész* azzal remélte növelni vonzerejét, hogy felhívásában megígérte: a divatképeken kívül kottamelléleteket is ad előfizetőinek.²⁵ A zeneművek iránti fogyasztói igény szélesedését jelzi, hogy a negyvenes években már két zenemű-kereskedés (Wagner és Traichlinger) működött Pesten, 1850-ben pedig Rózsavölgyi Márk megalapította az első zeneműkiadót.²⁶ Ekkoriban a kereskedők már szórólapon is reklámozták a zenei újdonságokat, és Schlachta Etelka 1842-es naplóbejegyzése szerint a kottavásárlás rutinszerű eseménynek számított a művelt, zeneszerető középosztálybeli fiatalasszony számára. Igaz, ő már soproni „úrilány” korában is rendelkezett kottákkal: „Mily gazdag gyűjtemény.

²³ Gát 1991: 149, 158–162; Ábrányi 1900: 133, 136–137; *Statisztikai közlemények* 1911: 855; *Budapesti cím- és lakásjegyzék* 1912: 969, 1132–1133.

²⁴ Wicke 1998: 14–19.

²⁵ Isoz 1926: 104; Fest 1999: 22; Várnai 1954: 251.

²⁶ Ábrányi 1900: 133, 136–137, 218–220.

S mily becses. A legjobb, legkellemesebb szerzemények.” – jegyezte fel naplójában a hazai zeneélet szervezésében fontos szerepet játszó August Antal elismerését.²⁷ A negyven évvel későbbi illemtankönyv a kotta birtoklását már magától értetődőként kezelte, amikor arról értekezett, hogy toladódnak számítana vendégségben „hónunk alatt egy csomó hangjeggyel megjelenni”.²⁸

Az 1790-es években pest-budai kereskedői és főúri hagyatéki leltárak is említik a fortepianót: Esterházan és Csákváron az Esterházy-kastélyokban, Erdélyben pedig a Teleki és Bánffy grófnál már biztosan használatban volt. Hofmansegg gróf Budán egyenesen azt tapasztalta, hogy a zongora „majdnem minden jobb háznál” megtalálható; „jobb ház” alatt persze csak az általa felkeresett néhány hivatalviselő arisztokrata palotáját értette.²⁹ Az erre az évtizedre eső sárospataki diákéveire visszaemlékező Fáy András szerint viszont a vidéki köznemesség fiai még nem igen találkoztak a nagy jövő előtt álló hangszerrel: „A zongorát, mint drágább bútort, alig egy pár, nagyobb városokból Patakra került úrfi bírható s játszható.” Negyven évvel később viszont a késmárki diákéletben már magától értetődő volt a zongorajáték ismerete.³⁰ Caroline Pichler, a biedermeier népszerű bécsi íróőője 1815-ben Zay Mária bárónő nyitrai birtokán élénk zenei életet tapasztalt: „Bucsánban sokat zenéltek. A ház egyetlen fia, Zay Károly gróf nagyon jól zongorázott.” A Zay-ház a gyakori zenélésnek is köszönhette, hogy a környék társaséletének középpontjává vált.³¹

A következő évtizedekben egyre sűrűbben találkozunk a zongora említésével a nemesek és honorációrok vidéki otthonaiban. Az erdélyi Gyulay Lajos gróf vidéki élettere „civilizációs eszközöként” tekintett a bécsi utazásán beszerzett drága hangszerre: „Egy klavírt vettem 350 forinton conv. pénzbe”. A szállítással a költségek elérték egy gimnáziumi tanár éves fizetését, „de jó, hogy meg van véve, és magános óráimat lesz mivel rövidíteni” – jegyezte fel naplójában 1839-ben. Kánya Emília 1836-ban a Pest megyei Tóalmáson vendégeskedve mind Prónay bárókék kastélyának ebédlőjében, mind a tisztartói lakban talált zongorát. Utóbbi családban az összes gyerek – két fiú, két lány, serdültől a fiatal felnőttig – tanult zenét. Tíz évvel későbbi felvidéki utazása során a Liptó megyei Hradeken a vendéglátó orvos házában egy cseh „zongoratanító” is lakott, aki a sokgyerekes „Kern családot a zene szépségeibe és titkaiba avatta”. Hazatérőben a Gömör megyei Rahón töltött pár napot a középbirtokos Kende Ferenc lányával: délutánoként „olvastunk, írtunk, zenéltünk a szobákban, Betti szépen énekelt, én a zongorán kísértem”. Házasságkötése (1847) után Temesváron a megyei

²⁷ Vörös (vál., s. a. r.) 1966: 41; Schlachta 2004–2007: 2. 27.

²⁸ Kalocsa 1884: 481.

²⁹ Retkes 2011: 93; Hofmansegg 1887: 67–68.

³⁰ Fáy A. 1859: 335–337; Fest 1999: 26–27.

³¹ Pichler 1914: 2. 78–79.

főmérnök feleségével kötött barátságot, aki művelt nő, „kitűnően zongorázott és alaposan értette a zenét.”³²

A soproni, illetve a környékbeli főnemesi palotákban, a birtokos nemesség városi lakásaiban és közeli kúriáiban, illetve a polgárság tekintélyesebb családjainál – ahol a magas rangú kamarai tisztviselő és a vagyontalan bárónő lányának, Schlachta Etelkának a társélete zajlott – az 1830-as évek végén mindenhol magától értetődő volt a zongora birtoklása. 1841-es balatonfüredi nyaralása alkalmával a birtokos nemes Varga család egyik nőtagjának „meglehető zongorája van”, és Écsy László fürdőigazgatónál is megemlíti a zongorabirtoklást.³³

A városi-polgári környezetben is gyakoriak a zongora előfordulásának adatai. 1828-ban a székesfehérvári Fekete Sas fogadó nagyterme két fortepianoval is rendelkezett. Petrichevich Horváth Lázár az 1838-as pesti árvíz pusztítását számba véve leírta, hogy a Derra-ház ledőlt homlokzati fala mögött épen maradt szobákban a „bútorok, függönyök, zongorák (nyitva) mintegy a légben függenek”. A reformkorban már a jobb pesti szállodák szobáiban is hozzáférhető lehetett a hangszer. A budai hegyvidék kertvendéglőjében vagy a polgári otthonokban rendezett táncos összejövetelek alkalmával egyaránt „a zongora volt a zenekar”. A negyvenes években már a hangszer bérlése is könnyen elérhető lehetőség volt Pesten.³⁴

Ezzel szemben a Bácskai Vera által megvizsgált, a reformkori berendezési szokásokat tükröző hat pesti nagypolgári hagyatéki leltár közül csak három esetben találkozunk zongorával. A jelenség magyarázata az lehet, hogy ezek a leltárak idős, olykor megözvegyült, életkoruk miatt is visszavonultabb életet élő férfiak és nők lakásviszonyait rögzítették és előfordulhatott, hogy az értékes hangszer már korábban átkerült a fiatalabb nemzedék otthonába.³⁵

A század második felében a zongora jelenléte már külön említésre kevéssé érdemes, természetes adottsággá vált a „művelt” felső- és középosztály otthonaiban. A következő néhány példával egyrészt a zongorabirtoklás térbeli és társadalmi határainak további szélesedését, másrészt annak normajellegét szeretnénk érzékeltetni.

A tiszaezlári zsidó nagybérlő ingóságai között 1861-ben összeírtak egy zongorát is; a külön említésből arra következtethetünk, hogy a berendezés különösen értékes darabjának számított. A hangszer jelenléte valószínűleg a feleség lánykori zongoratanulására utal.³⁶ Az 1864-től az Andrássyknál szolgáló angol nevelőnő a grófi család váltakozó lakhelyein – a letenyei és a terebesi kastélyban, a Pesten bérelt lakásban, valamint a Sándor-palotában – mindenhol talált

³² Fiáth 1878: 1. 119; Gyulay 2004: 246 (Bécs, 1839. március 7.); Kánya 1998: 14–16, 38, 43–44, 82.

³³ Saját lakásuk mellett biztosan volt zongora Zay grófné, a Bezerédj és a Sibrik család, valamint Hofer Péter nagykereskedő soproni lakásában, a nagyeceni Széchenyi-kastélyban, a szerdahelyi Bezerédj- és a mihályi Döry-kúriában. Schlachta 2004–2007: 2. 79–81, 115, 144, 147, 3. 26–27, 35, 43, 69, 74; Schlachta 2008: 21, 54.

³⁴ Bárdos 1993: 238; Petrichevich Horváth 1941: 40; Gyulay 2004: 386; Barabás 1944: 142; Kánya 1998: 51, 64; Schlachta 2004–2007: 4. 152.

³⁵ Bácskai 1989: 207, 209, 212, 215.

³⁶ Kövér 2011: 197.

zongorát.³⁷ Az 1892-ben új lakásba költöző kolozsvári egyetemi tanár, Márkus Sándor otthonában a dolgozószobában állt a zongora, amely elsősorban kislányuk tanulását szolgálta.³⁸

A Gyáni Gábor által elemzett, a 19. század utolsó harmadából származó felső középosztálybeli budapesti lakásleltárak felében találkozunk zongorával. A tizenkét lakásból háromban a szalonban, kettőben az ebédlőben állt a hangszer, a tíz szobás Saxlehner-lakásban viszont külön zenetermet rendeztek be. Berliini hagyatéki leltárak alapján 1820–1875 között, foglalkozásonként eltérően, 20 és 55% között volt a hivatalnokok, kereskedők, vállalkozók, katonatisztek és önálló értelmiségiek körében a zongorával rendelkezők aránya.³⁹ Végül egy mind térben, mind társadalmilag távoli példa: a törökkanizsai zsidó kispolgári család 1900-ban született leánya gyerekkora leírásakor fontosnak tartotta megemlíteni, hogy sógoránál, egy községi végrehajtónál volt zongora, s a kislányuk azon tanult. Zenére fogékony testvérei autodidakta módon sajátítottak el rajta némi tudást.⁴⁰

A ZENÉLÉS ÉS ZENEHALLGATÁS RITUÁLÉJA

A szalon, benne a zongorával, természetesen csak akkor tölthette be presztízsemelő, reprezentációs funkcióját, ha abban látogatók tartózkodtak: nézők nélkül holt tőke volt csupán. A középosztály a 19. század folyamán a társas összejövetelek széles spektrumát alakította ki, amelyek a napszakok, a részt vevő személyek körének összetétele és nagysága, a rendszeresség stb. szerint differenciálódtak. Az illemtankönyvek által apró részletekbe menően szabályozott összejövetelek rendezése, illetve látogatása nem csak (vagy nem elsősorban) a társaság-igény kielégítését szolgálta: kötelezettség volt ez, amellyel újra és újra demonstrálni kellett a „jó társasághoz” tartozást. A társas összejövetelek kompozíciójában nagy hangsúlyt helyeztek rá, hogy kifejezze a hétköznapok világtól való elkülönülést. A helyszín (a máskor nem használt szalon), az alkalmi viselet, a magasabb minőségű ételek és italok, valamint a szertartásos viselkedés mellett a zene is a hétköznapokból való kiszakadást támogató kellék volt.⁴¹

A polgári társas összejövetelek, s ezen belül a zenehallgatás rituáléja jól értelmezhető a Norbert Elias által leírt civilizációs folyamat fogalmi kereteiben. Ennek egyik fő jellemzője, hogy a nyilvánosság tereiben a viselkedés fő zsinórmértékévé az önmegtartóztató fegyelem vált. Ami elütött a passzív nézői-hallgatói attitűdtől, az társadalmi presztízvesztéssel járt, szociálisan leértékelte az elkövetőt. A norma – „kulturálnak lenni”, vagy még inkább: „kulturálnak látszani” – megkövetelte

³⁷ Cieger (s. a. r., bev.) 2007: 33, 101, 114, 208.

³⁸ Gyarmati 2005: 208.

³⁹ Gyáni 1992: 27–59; Ballstaedt – Widmaier 1989: 141.

⁴⁰ Baumfeldné 2011: 48.

⁴¹ Ballstaedt – Widmaier 1989: 175–183, 281–285.

a spontán érzelmi reakciók elrejtését. A művelt ember (polgár) különösen fontos erényévé magasztosult a csendben maradás képessége.⁴²

Bár a privát társasági összejöveteleken valamivel megengedőbb normák szabályozták a viselkedést, mint a nyilvános térben, a civilizációs folyamat tendenciái – állandó önkontroll, a viselkedés differenciált önszabályozása, a pszichés belső kényszerapparátus sajátos stabilitása – ebben a szférában is érvényesültek.⁴³ Legdifferenciáltabban a század utolsó két évtizedében megjelent, a felső középosztályra kalibrált társasági normagyűjtemények foglalkoztak a társas összejöveteleken való zenélés és zenehallgatás rituáléjával.⁴⁴

A háziasszony szervező szerepet töltött be: ő lehetőleg ne játsszék, „legfeljebb vendégeinek általános kívánságára”, s akkor is „csak mérsékelt mennyiségben”. Ezzel szemben „igen helyes, ha a család fia vagy leánya kezdi meg az előadások sorát, mindegy akárminő képzettséggel”. A házigazdának kifinomult érzékkel kellett alkalmaznia a társasági élet mentőövét, a műkedvelő zenélést. „Ha beáll az a bizonyos csend, mely a háziakra nézve valóságos megpróbáltatás”, át kellett hidalnia a kínos helyzetet saját vagy előre felkért vendége játékával. Empátiát és jó arányérzékeny kívánt, hogy elkerülje ugyanakkor a túlzásokat, hiszen a vendégek nem elsősorban zenét hallgatni jöttek össze.

A közönségre lényegében egyetlen előírás vonatkozott: a csendben maradás és a figyelem, vagy legalábbis annak látszata. „A hangos társalgás zeneelőadás alatt mindig megrovandó, hát még a gúnyolódás és fitymálás. Ilyen alkalommal soha nem szabad elfelednünk, hogy nem ülünk 3 vagy 5 forintos helyeken, s hogy az előadó dilettáns, ki nem a művész igényeivel lép fel, s kitől mindenestre előzékenység a játszás. [...] Ezen szabály ellen igen sokan vétének [...] a zenét csak takaróul használják a szabadabb társalgásra.”

Az illemtankönyveknek a hallgatóságra és a zenélőkre vonatkozó viselkedési szabályai megerősítik a társasági zenehallgatás konvenció, illetve presztízs fogyasztás jellegéről tett állításainkat. A nyomatékos figyelmeztetések – „elvárható és szükséges, hogy *legalább látszólag* figyelmesen hallgassák, ha valamit előadnak” – arról tanúskodnak, hogy a zenehallgatás társasági rituáléja a középosztály jelentős része számára elsősorban az önfegyelem gyakorlóterepe volt. Az előadónak a repertoár megválasztásával kell megkönnyítenie a hallgató helyzetét: „komoly irányú zeneművekkel csak [...] zeneértőknek szerezhetünk örömet”, ilyenek azonban „kevesen lehetnek. Ellenben a társaság nagyobb részének [...] csak unalmat okoznánk.”⁴⁵

A viselkedési normagyűjtemények legrészletesebben a műkedvelő zenész magatartását szabályozták. Már a legkorábbi magyar nyelvű illemtankönyv foglalkozott a társasági zenélés és éneklés szabályaival. Nagy figyelmet fordított a fellépő vizuális megjelenésére, gesztusaira, s óvott a mesterkéeltségtől és a komikus

⁴² Gyáni 1999: 24–25; Sennett 1998: 223–228; Fónagy 2012a: 587–589.

⁴³ Eliás 1987: 683–684.

⁴⁴ A fejezetben külön nem jegyeztetett idézetek: Kalocsa 1884: 472–484; Wohl 1880: 130–142, 195.

⁴⁵ Egy 1876-ban megjelent német illemtankönyvet idéz Wicke 1998: 39.

színpadiasságtól.⁴⁶ Az aktorra vált társaságbelitől arányérzékelt vártak el: ne erőszakolja magát kéretlenül a társaságra – ezért számított illetlen tolakodásnak vendégségbe kottát magával vinni –, de túl sokáig sem szabad kéretnie magát, mert ez „gyakran hiúságból ered.” Ugyanígy „nevetséges és fárasztó, ha a társaság türelmével visszaélve, el sem hagyják többé hangszerüket”. Csak rövid darabokat szabad játszani, hogy a társaság azon tagjai, akiket a „zene nem érdekel”, ne unatkozzanak sokáig, ugyanis „a salon nem hangversenyterem, s a társaság nemcsak zenét hallgatni jött össze”. Az ajánlott repertoár megerősíti, hogy a zenefogyasztás tömegessé válása nem járt együtt szükségszerűen magasabb zenei igények széles körű érvényesülésével: „Egy érzéssel eljátszott lassú, egy kedvelt népdal vagy friss, operai egyveleg vagy könnyű keringő okvetlenül hatásosabb leend a legművészebben előadott Liszt-féle rapszódia vagy Beethoven-féle szonátánál. Éppen ilyen célból támadtak az úgynevezett szalondarabok, melyeket ugyan önérzetes művész éppen könnyűségük miatt restelkedve játszik és pedig mégis legalkalmasabb mulattató eszköz olyan társaságban, mely nem csupán zeneértőkből áll.”

A társasági zenélésnek szocializációs funkciója is volt: a privát összejövetelek alkalmat nyújtottak, hogy a gyermekek megtapasztalják a nyilvánosság előtti szereplés szituációját: „Jó, ha zenét tanuló gyermekeinket minél korábban szoktatjuk a társaságban való előadásokra”. Az arányérzék azonban itt is fontos, mert a túl korán kezdett „gyermek-hangversenyzés valóságos plagiuma a társaságnak.”

A társas összejövetelek alkalmával a női zongorajáték a test megtapasztalásának és a testi bájak legitím bemutatásának szublimált formájaként is értelmezhető egy olyan korban és társadalmi közegben, amely erre – különösen a nőknek – csak szűk korlátok között engedett teret. A zenekultúra iránt elkötelezett *Honderű* ezt olyan tényként kezelte, amely köztudomású, csak nem szokás róla nyilvánosan beszélni: a Nemzeti Kaszinó vasárnapi hangversenyeinek látogatottságát a program felhívítása mellett a műkedvelők gyakoribb bevonásával remélte növelni. Ezek társasági beágyazottságához „adjuk még hozzá a zongorázó fiatal hölgy avagy az éneklendő ifjú lovag külső deliségét is, mint nem éppen megveendő delejtüket: ekkor kész remény telt házakat látni”.⁴⁷

A ZENEI KÉPZÉS: NORMA ÉS GYAKORLAT

A zenei képzés a 19. század első felében a városi középrétegek körében a jó nevelés fontos részévé vált. A műkedvelő zenélés korábbi gyakorlatával szemben a polgári zenekultúra nagy újdonsága volt, hogy a középosztályon belül *egyéni motivációtól és tehetségtől független* normává, konvencióvá vált – különösen a lányok esetében – a zongora és/vagy énektanulás.

⁴⁶ Wenzel 1816: 81.

⁴⁷ Wicke 1998: 40; *Honderű* 1843. november 18. 641–642.

Már a század első harmadában számos életrajzban, illetve egodokumentumban találkozunk a zenetanulás említésével.⁴⁸ A középosztály férfitagjait kinevelő gimnáziumokban a reformkorban többfelé kínáltak fakultatív zongoraoktatást. A magántanítványok fontos kiegészítő jövedelmet jelentettek a hivatásos zenészek számára is.⁴⁹ Vidéken a – gyakran külföldi – zenetanár volt a városi zeneélet központi alakja, akinek működéséről többnyire a növendékkoncertek kapcsán szerzünk tudomást. A könyvkiadás ingerküszöbét elérő keresletről árulkodik az első magyar nyelvű zongoraiskolák megjelenése (1802, 1827, Buda, illetve Pest).⁵⁰

A zenei képzés nevelési konvencióvá válása a reformkorban erősödött fel, s a városi középrétegek körében ekkoriban már a jó nevelés egyik elemének tekintették azt. A tendenciát a városiasodásban élen járó Pesten harmincnál több zongoratanár működése, valamint két magánvállalkozásként működő zeneiskola jelezte (utóbbiakban főleg zongorát tanítottak). Az 1840-es évek közepe táján a divatlapokban feltűntek a zongoratanárok és -tanárnők hirdetései.⁵¹ Fáy András 1841-ben már a létező leánynevelő intézetek szokott tárgyai között sorolta fel a „klavirt, éneket, táncot”. Nem hiányozhatott a zongoraoktatás Teleki Blanka progresszív szemléletű intézetének kínálatából sem, amit külön díj mellett, fakultatív alapon vehettek igénybe a hallgatók. Az egyházi fenntartású székesfehérvári nőnevelő intézet (1842-től 1847-ig, majd 1864-től működött) tananyagában szerepelt a zene és ének is, külön díjazásért zongoratanár foglalkozott a lányokkal. A kereslet a század második felében jelentős lehetett, az intézet ugyanis 1870-ben egyszerre öt új zongorát vásárolt.⁵²

Egy 1829-ben megjelent levelezési tanácsadó mintalevele arról tanúskodik, hogy a lányok zongoraoktatása a városi középrétegek körében már ekkor elterjedt gyakorlat lehetett. A levél a pusztán a társadalmi reprezentáció célját szolgáló képességek szerepének növekedésében a hagyományos társadalom családideáljára leselkedő veszélyt látott. Ezek előtérbe kerülése ugyanis aláássa a női szerepnek azt a rendjét, amely szerint a nő közvetlenül működteti a háztartást. „A klavir, gitár, gyöngyhímezés, francia nyelv s hasonló játékok, melyeknek megtanulását a szokás hozta be, a mai világban azon kőszirtek, melyeken a házassági élet sajkája közönségesen törést szenved. Ahelyett, hogy maguk látnának a dologhoz [...] a klavir mellett ülnek s ábrándoznak.”⁵³

A zene- és énektanulásnak, mint középosztályi nevelési normának a társadalmi hatókörét lényegesen kiszélesítették a muzsikai, hangász stb. néven alakuló egyesületek, amelyek a 19. század elejétől több városban is létrejöttek. Ezek fő tevékenysége a hangversenyszervezés mellett ének- és zeneiskolák létrehozása és

⁴⁸ Várnai 1954: 244; Podmaniczky 1984: 33, 88; Fiáth 1878: 1, 8, 23, 27.

⁴⁹ A tatai gimnázium 1822-ben 300 forintért vásárolt hangversenyzongorát, majd 1836-ban a bentlakóknak házi hangversenyek céljára beszerettek egy olcsóbb hangszert is. Bárdos 1978: 72, 35.

⁵⁰ Dobszay 1984: 302; Bárdos 1993: 241; Bartha 1936: 20–25; Barabás 1944: 59; Retkes 2011: 97.

⁵¹ Nagy 1975: 511. Polzelli úr zongora- és olasz nyelvórákat, az Eperjesről Pestre költözött Gobi Adele pedig hegedű- és zongoraoktatást hirdet. *Honderű* 1846. szeptember 20. 316, 320.

⁵² Fáy A. 1841: 142; Teleki 1846: 461–462; Bárdos 1993: 157.

⁵³ Farkas – Kövy 1829: 134.

fenntartása volt, amelyek a kispolgárság gyermekei számára is elérhetővé tették a zenei műveltség alapjainak elsajátítását. A zenei hivatásban a városi alsó rétegek emelkedési lehetőségét is láthattak. Ennek a nők esetében – tekintve a számukra elérhető pályák szűkösségét – különösen nagy volt a vonzereje. A Kánya család szomszédságában, szegényes körülmények közt élő szabót Festetich Leó gróf beszélte rá, hogy szép hangú lányát írassa be az akkor nyílt zenedébe: „meglássák, híres és dúsgazdag művésznő lesz belőle, az egész világon ünnepezt énekesnő. A szülék beleegyeztek, és ezentúl Lujza a kótacsomaggal a kezében, apja büszke járásával lépdelt el mellettünk a zenedébe.”⁵⁴

Különösen fontos szerepet játszik a zongoratanulás két reformkori női egodokumentumban, Kánya Emília emlékiratában és Schlachta Etelka naplójában. Előbbit, a pesti evangélikus gimnázium tanárának lányát nyolc éves kora előtt kezdték taníttatni, és tizenévesként is „szünet nélkül tanultam, olvastam vagy zongoráztam”. Miután befejezte az evangélikus leányiskola osztályait, „komolyabban kellett foglalkoznom a zenével (a zongorával és énekkel), a rajzzal, később festéssel”. A formális képzés lezárulta után is karban tartotta a megszerzett tudást: „a nappali órákat lehetőleg felhasználtam és gyakoroltam magamat és – mint mondták – kedvessé tettem vele a házat”. A mellékesen feljegyzett elismerés kifejezi, hogy az otthon zongorázó lány megfelelt a polgári családideál azon elvárásának is, miszerint a nő feladata kellemesé tenni az otthont az „elleneséges” külvilágból hazatérő családfe számára.⁵⁵

A deklaszálódástól fenyegetett félárva soproni úrileány, Schlachta Etelka többször is a zeneoktatáshoz való hozzáférése érdekében keresztül érzékeltette élethelyzetét. Zomborban kislánként „az orgonistától a kottákat tanulám ismerni [...] Utóbb Pesten Csukly Mihálytól 68 leckét vettem. Ez az egész.” Önértékelését gyakran erősítette azzal, hogy a rövid formális képzés ellenére tehetsége és szorgalma révén zongora- és énektudásával magas presztízsrre tett szert „a társaságban”.⁵⁶

Apponyi Albert az 1850-es évekre, kisgyermekkorára emlékezve „sablon-szerű mozzanat”-nak nevezi, hogy zongoraleckéket kapott, mint ahogy szokványosnak érzi ekkori viszonyát is a zenéhez: „halálisan untam a dolgot, különösen pedig azokat a szörnyű szalondarabokat, amelyeket nekem is, akárcsak más hasonló körülmények között élő gyermekeknek, születés- és névnapok alkalmával elő kellett adnom”. Zichy Géza szülei szintén fontos konvenciónak tarthatták gyermekeik zenei nevelését, hiszen még akkor is áldoztak arra, amikor az apa honvédtiszti múltja miatt a család internálva volt.⁵⁷ A tipikus dzsentri környezetben töltött gyermekkorra – szintén az 1850-es évekre – emlékező Berzeviczy Albert szerint a hosszú téli esték monotoníáját a könyvek és a rajzolás mellett

⁵⁴ Dobszay 1984: 232, 319–321; Nagy 1975: 511–512; OSZK Plakát- és Kisnyomtatványtár, Zenei Apró 1835; *A kőszegi hangász-egyesület alapszabályai; A Pestbudai Hangász-egyesület kormányzó biztosságának jelentése 1837*, 1838; Kánya 1998: 53.

⁵⁵ Kánya 1998: 15, 27–29, 38, 46, 65.

⁵⁶ Schlachta 2004–2007: 2. 112–115, 3. 42–44; Schlachta – Szekrényessy 2008: 59.

⁵⁷ Apponyi 1933: 59–60; Zichy 1912: 1. 62–64, 86–87.

a leányok zongorajátéka törte meg. Az anyja névnapja alkalmából tartott nagy családi összejövetelnek is a lányok zenélése volt a fénypontja.⁵⁸

Festetich Leó a kiegyezés évében a zeneoktatás hazai kínálatának egyenetlenségére és esetlegességére panaszkodott, aminek következménye, hogy a „faluhelyen tartózkodó családok a külhonból kénytelenek zongora- vagy zenetanítót rendelni”. Nyilván az arisztokrácia és a nagyobb vagyonú birtokos nemesség azon családjaira gondolt, akiknek a városi középosztályok kulturális gyakorlata jelentette az orientációs pontot.⁵⁹ Andrassy Gyuláék angol nevelőnöje, amikor rokonainál tudakozódott Károlyi grófék számára francia nevelőnőről, hangsúlyozta „olyan személy kell, aki, ha vidéken vannak, zenére is tudja oktatni a kislányt, mert ott nincsenek zenemesterek”.⁶⁰

Az 1851-ben született Bauch Terézt, egy győri zsidó kereskedő leányát a többi középosztálybeli lányhoz hasonlóan otthon tanították francia nyelvre és zongorázni. Az oktatást komolyan vehették, mivel a családi emlékezet szerint még időskorában is „meglehetősen jól játszott” négykezeseket a nevelési normáknak szintén alávetett unokájával.⁶¹

A zenetanuláshoz való hozzáférés korlátozottságát a középosztályi státusz fenyegetettségének tünetekeként és deprivációként élte meg az 1870-es években Hrabovszky Júlia, az elszegényedett úri család leánya: „zongoramestert sem tartott szegény mama. Zomborban volt pár hónapig egy jó mesterem és később Párizsban, amikor három hónapig egy zárdában éltem.”⁶²

Bár a professzionalizáció a zeneoktatásban is végbement, a korszakban végig jelentős lehetett azok aránya, akik a folyamatosan bővülő, kimeríthetetlennek tűnő keresletre alapozva megfelelő képzettség nélkül kínálták szolgálataikat. 1870-ben egy bécsi zeneiskola-tulajdonos a helyzetet karikírozva arra panaszkodott, hogy a császárvárosban már „suszter és szabó, szatócs és kalmár, képzett és képzetlen, nők és férfiak, gyerekek és aggok” kínálnak zongoraórát. A németországi adatok arról tanúskodnak, hogy a korszak egészében jelentkező túlkínálat többnyire alacsonyan tartotta az óradíjakat – ami a másik oldalról nézve megkönnyítette a hozzáférést.⁶³ Szkeptikusan ítélte meg a századvégen a tömegessé vált zongoratanulás általános színvonalát és eredményességét egy budapesti „zeneintézet-tulajdonos” is. Helyzetképe szerint a tanárok többsége nem rendelkezett pedagógiai képzettséggel: jobb esetben professzionális zenészek vállalkoztak rá egzisztenciális kényszerből, de „leginkább olyanok, kiket a sors a felületesen tanult klimplerozásuk értékesítésére kényszerített”. Ilyen oktatás mellett azután a tanulók legnagyobb részéből csak „hallgató közönség vagy a környezete réme” lesz.⁶⁴

⁵⁸ Berzeviczy 1907: 92, 191, 206.

⁵⁹ Festetics L. 1867: 15.

⁶⁰ Cieger (s. a. r., bev.) 2007: 116, 80, 109, 134.

⁶¹ Körner 2005: 25, 29–30.

⁶² Hrabovszky 2001: 37.

⁶³ Ballstaedt – Widmaier 1989: 126–130.

⁶⁴ Szentesy 1890: 8, 13.

Az 1912-es *Budapesti cím- és lakásjegyzék* 69 zongoratanítást nyújtó egyesületi vagy magán-zeneiskolát sorol fel, amelyeknek jelentős része több tanárt is foglalkoztatott. A zenei képzés iránti igény társadalmi hatóköre szempontjából figyelemre méltó, hogy a nők alkalmazásában élenjáró szakma, a posta- és távírda-tisztviselők egyesülete két zeneiskolát is fenntartott. Az iskolákon kívül „zongoramesterek” címszó alatt 55 egyéni oktatást kínáló tanár, köztük 13 tanárnő címét is közli a címtár. A magániskolák tulajdonosai között egyébként még nagyobb, közel kétötödnyi volt a nők aránya (26 fő).⁶⁵ A főváros 1910-től az alsó középosztály gyermekeinek tipikus tanintézetében, a polgári iskolákban is lehetővé tette a zenetanulást. Kísérletképpen 25 iskolában biztosították fakultatív alapon, havi 8 koronáért – a rászorulóknak akár ingyen – a kiscsoportos zongora- és hegedűoktatást. Mivel az érdeklődés nagy volt, 1911-től minden polgári iskolában bevezették a zongoratanítást.⁶⁶

A zene és nevelés összefüggéseiről értekező német szakíró már 1841-ben a konvenció-jelleget hangsúlyozta a polgárság zenei képzésével kapcsolatban: „Úgy tűnik, korunkban a házi nevelés során túlságosan is erőltetik a zeneoktatást. A fiúktól és lányoktól elvárják, legalábbis a magasabb rendeknél, hogy még ha szerény zenei képességekkel rendelkeznek is, rövid idő alatt virtuózokká képeztessenek; és ezen cél elérése érdekében napról napra órákon keresztül a hangszer elé láncolják szegény teremtések és vég nélküli gyakorlásra kényszerítik őket.”⁶⁷

Az éveken át tartó, sok esetben teljesen meddő zongoratanulásnak fegyelmező, engedelmességre szoktató funkciója is volt. Mivel a zongoratanulás normajellege a lányok esetében erősebben érvényesült, felmerülhet a gyanú, hogy a dresszúrának a patriarchális családi viszonyok fenntartásában is volt szocializációs szerepe. Andrásyék nevelőnője is beszámolt a konvenció érvényesítésének kíméletlenségéről. A rábízott kislány motiválatlan, a zenetanítás tanárának és gyerekeknek egyaránt kínszenvedés, de nincs kegyelem: „elnyúvóm a zongorát és a türelmemet is, amikor meg akarok neki tanítani egy kis négykezeset, amelyet egy másik kislánnyal kellene előadnia meglepetésként az édesanyjának”. Márai emlékezése is megerősíti a szakember lesújtó ítéletét: „soha nem kérdezte tőlem senki, van-e kedvem zongorát tanulni. Kérdés nélkül is természetes volt, hogy jó házból való úri fiú zongorázni tanul, mert a zene hozzátartozott az »általános műveltséghez«, mert a zongora ott állott a szalonban, mert karácsonyra s a szülők születésnapjára zenedarabokat illett betanulni. [A polgárgyerekek nemzedékeit dresszírozó öreg tanárnőnek] sikerült egészen korán, nyolc-tizedik évemben meggyűlöltetni velem a zenét.”⁶⁸

A századfordulóra a középosztálybeli lányok zongoratanulása már a „leszi-várgó kultúrjavak” karakterét is kezdte magára öltetni. Tipikusnak biztosan nem

⁶⁵ *Budapesti cím- és lakjegyzék* 1912: 441–443, 857.

⁶⁶ *Budapest statisztikai évkönyve* 1914: 228–229.

⁶⁷ Keferstein 1841: 11.

⁶⁸ Ballstaedt – Widmaier 1989: 203–207; Cieger (s. a. r., bev.) 2007: 151, 236, 241; Márai 1999: 139–140.

tekinthető, de beszédes jelenség, hogy még a szegény munkáscsalád ambiciózus kamaszlányában is realizálható vágyként merülhetett fel a zongoratanulás. Gárdos Mariska, a szociáldemokrata nőmozgalom későbbi kiemelkedő személyisége egy vagyonos külvárosi polgárcsalád lányának jóvoltából jutott oktatáshoz néhány hónapig, otthon pedig egy deszkalapra festett klaviatúrán gyakorolt.⁶⁹

A ZENÉLNI TUDÁS: KULTURÁLIS TŐKE VAGY ÁLMŰVELTSÉG?

A zenélni tudás Pierre Bourdieu definíciója értelmében olyan kulturális tőke volt, amely a művelt középosztály szimbolikus valóságában társadalmi tőkeként is hasznosult azzal arányban,⁷⁰ ahogy egyre szélesebb körben érvényesült normaként a zenei nevelés, a zongora- és/vagy énektudás, illetve a zongora birtoklása a középosztályhoz való tartozás egyik attribútumaként. A zenélni tudásban megtestesülő „különlegességi érték” ugyanakkor képes volt módosítani is az egyének a társadalmi csoporton belüli státuszát. Az egodokumentumok számtalan esetben említik – a szerző önjellemzésekor, családtagok, rokonok, ismerősök bemutatásakor – nemtől, életkortól és társadalmi státuszról függetlenül a zenei képzettséget, leggyakrabban a zongoratudást, mint az illető társadalmi presztízsét jelentősen befolyásoló tulajdonságot.

Rosty Ágnessel, Eötvös József báró feleségével kapcsolatban például több forrás is különösen értékes kulturális tőkeként említi a magas színvonalú zongorajátékot. Apponyi Albert emlékezéseiben egy sorba helyezi az elismerést, miszerint intellektuális partnere volt férjének, azzal, hogy „szépen zongorázott”. Kánya Emília mintának is tekintette a Rosty-lányokat, Ágnest és két hűgát, s a zongoratudásukkal hozta összefüggésbe a lányok, sőt, az egész család magas társadalmi presztízsét. A soproni Schlachta Etelka naplójában etalonként, vágyott, de kedvezőtlen körülményei miatt elérhetetlen kulturális mintaként említette többször is a legidősebb Rosty-lányt. Kitüntetett figyelme mögött a házassági piacon való rivalizálás állt. Etelka évekig reménykedett benne, hogy a zenerajongó Augustus Antal viszonzza soha meg nem vallott vonzalmát, de a férfi a Rosty-lány iránt mutatott érdeklődést. A naplói ró kisebbségi érzésének fő forrásává zenei képzettségük különbsége lett, hiszen neki éppen a zongora- és énektudása volt az egyetlen eszköze, amivel magára irányíthatta a férfi figyelmét találkozásaik alkalmával.⁷¹

Fest Imre, a szepesi polgárcsaládból származó politikus emlékiratában az iskoláztatás lezárásakor a jövője szempontjából fontos készségei között említi zenei műveltségét, Fiath Ferenc báró pedig a zene- és énektudással magyarázta a nők iránta tanúsított érdeklődését.⁷² Zichy Géza gróf önéletírásában a családi háttér bemutatásakor fontosnak tartotta megemlíteni, hogy anyjának,

⁶⁹ Gárdos 1975: 54.

⁷⁰ Bourdieu 1997: 161–164, 169, 172–177.

⁷¹ Apponyi 1933: 42; Kánya 1998: 52; Schlachta 2004–2007: 2. 142–143, 3. 34, 4. 41–42.

⁷² Fest 1999: 41; Fiath 1878: 1. 96.

Sztáray Mária grófnőnek remek zongorajátéka és énekhangja nagy társasági rangot biztosított. Hrabovszky Júlia is fontosnak tartotta megjegyezni kassai nagybátyja, Grosschmid Károly jellemzésekor, hogy „szépen zongorázott”. Andrásyék angol nevelőnője a terebesi kastélyban időzve a földmérő feleségéről adott kedvező jellemzésében („igazi úrinő, jól nevelt”) kiemelte, hogy „van egy remek zongorája és jó muzsikus”. Festetich Mária grófnő, Erzsébet királyné udvarhölgye naplójában feljegyzésre érdemesnek találta, hogy „a kabinetiroda főnöke, Braun báró igen muzikális és szépen játszik a zongorán”. Ugyanő, aki anyagi okokból kényszerült munkavállalásra az udvarnál, naplójában többször is leplezetlen büszkeséggel számolt be a zene- és énektudása révén szerzett elismeréseiről.⁷³

Kánya Emília lánykorának különösen emlékezetes pozitív élményei a zenéléshez, illetve az annak révén megélt társasági sikerekhez kötődtek. Vidéken, ismerősöknél nyaralva „túlságos elismeréssel találkoztam zenei tehetségeimmel. [...] Elhalmoztak szeretettel, dicséretekkel, elvittek ismerősökhöz, rokonokhoz, mindenütt tárt karokkal fogadott lettem.”⁷⁴ A naplóíró úrilány, Schlachta Etelka számára a zongorázás és az éneklés révén szerzett elismerések jelentették az apja halálával veszélybe került társadalmi státusz megerősítésének fő eszközét. A soproni, illetve a környékbeli főnemesi palotákban és nemesi házakban, sőt, a kaszinó nyilvános terében zajló társas összejöveteleken, valamint pesti és balatonfüredi tartózkodása alatt szinte rutinszerűen kérték fel a jól és szívesen éneklő és zongorázó lányt, hogy szórakoztassa a társaságot. Ő többnyire örömmel élte meg, hogy ilyenkor a társaság középpontjába került, s naplójában gondosan leltárba vett minden elismerést.⁷⁵

A zenetanulás révén szerzett kulturális tőkét olykor a nyilvánosságban, többnyire valamely jótékony célú eseményen is kamatoztatni lehetett. A nők számára kivételszámba menő lehetőség volt ez a nyilvános térben való megmutatkozásra. A nyilvánosan fellépő nők között találkozunk értelmiségi családők lányaival vagy hivatásos zenészek nő-hozzátartozóival éppúgy, mint birtokos nemesek és arisztokraták feleségeivel. A sajtónyilvánosság szélesedésével az is emelhetette a műkedvelő muzsikus presztízsét, hogy a helyi vagy akár országos lapban a jótékonyági rendezvényről szóló tudósításban szerepelt a neve.⁷⁶ A magas színvonalú zene- és énektudás abban a korszakban is megőrizte személyes presztízsemelő szerepét, amikor a képzés már a középosztályi nevelés széles körben elterjedt részévé vált. „A jól zongorázó, hegedülő vagy éneklő egyének mindig a legszívesebben látott vendégek” – írta az 1880-ban megjelent népszerű illemtankönyv.⁷⁷

⁷³ Zichy 1912: 1. 48; Hrabovszky 2001: 23; Cieger (s. a. r., bev.) 2007: 168; Festetics M. 2009: 15, 19, 57.

⁷⁴ Kánya 1998: 15, 27–29, 38, 46, 65.

⁷⁵ Schlachta 2004–2007: 2. 80–81, 144, 146, 3. 27, 35, 54, 61–62, 69; Schlachta 2008: 32–33.

⁷⁶ *Honművész* 1834. 50. 410; *Jelenkor* 1838. június 30. 205; Bárdos 1987: 221, 242; Bárdos 1993: 245–246.

⁷⁷ Wohl 1880: 135.

A zongora- és énektudást, mint a nők társadalmivá transzformált kulturális tőkét egy rövid életszakaszban különösen magas árfolyamon jegyezték. A társaságba lépés után, a párválasztás éveiben ez a képesség olyan értéknövelő tényező lehetett a házassági piacon, amely valamelyest korrigálni tudta az egyén „árfolyamát” mereven determináló olyan tényezőket is, mint a rendi állás, a család presztízse vagy vagyoni helyzete. Fáy András szerint a leánynevelés a „testtartás, táncz, muzsika, ének [...] idegen nyelvek” elsajátításában „kirekesztőleg a hajadoni korra” összpontosít, „míg a leány a maga férjét kivíva”. Egy nemzedékkel később a korai feminista társadalomkritikus ugyanebben jelölte meg a konvencióvá vált zenetanulás célját: „a végcél semmi egyéb, mint hogy a lánnyal társasági tekintélyt szerezzenek – és azt pedig csak azért, hogy ezáltal gavallérokat, és ha lehet, férjet fogjanak neki”.⁷⁸

Kánya Emília, a pesti evangélikus gimnázium tanárának lánya – később munkájából élő szerkesztőnőként a női emancipáció egyik hazai úttörője – már a reformkorban felmutatta azt a későbbi tendenciát, hogy a tényleges hozomány-nal szemben felértékelődött a képességek és adottságok jelentősége. „Sok családnál már akkor is nagy súlyt fektettek arra, hogy a leánykák tudjanak valamit. [...] Erre nagyobb szükségünk van, mint a vagyonra.” Műveltsége elemei közül zongoratudását, pontosabban annak hírét értékelte legmagasabbra a piac, ennek köszönhetett több, a protestáns egyházi értelmiség köréből érkező házassági ajánlatot. Első férjének, egy gazdag temesvári polgárcsalád fiának választásában is ez volt a döntő mozzanat. Schlachta Etelkának egyik társasági fellépése közben vallotta meg vonzalmát majdani férje, Pulszky Ferenc szintén hangsúlyozta az összefüggést jövődöbelijé, a gazdag bankárlány iránti kereslet és annak zenei képzettsége között.⁷⁹

Hatvany Lajos családtörténeti regényének az 1850-es években játszódó jelenetében a jómódú bácskai zsidó kereskedő leányát mutatják be leendő apósának. A pesti intézetben tanult lányt apja a zongora elé parancsolta, mert „zenei hangokra változott formában akarja élvezni azon tőkéknek hasznát, melyeket valaha leánya nevelésébe fektetett belé. [...] A hajadon játékát általános tetszés fogadja. Hermann büszke a menyasszonyára, Salamon papa büszkén veri a mellét.” A nő zongoratudása azonban a férjhez menés után leértékelődött. Tiltottá vagy illetlenné éppen nem vált, csak éppen elvesztette fő funkcióját: a figyelem ráirányítására alkalmas szereplésre nem volt többé szükség. Hatvany Lajos kiemeli, hogy hősnoje, akinek tudását az esküvő előtt még oly nagyra értékelték a férfiak, férjhez menetele óta „még a zongorajátékról is lemondott, először, mert Hermann nem vett neki zongorát”.⁸⁰ Az új háztartást alapító fiatal pár számára a zongora beszerzése komoly anyagi teher volt, így elérhetetlen is lehetett. Ha a családi körülmények lehetővé tették, a fiatalasszony magával vitte saját hangszerét.⁸¹

⁷⁸ Fáy A. 1841: 37–39; Otto, Luise: *Dilettantismus und Kunstbegeisterung*. Pest, Wien und Leipzig 1869 (Deutsche Frauenwelt 4.), idézi: Wicke 1998: 34–37.

⁷⁹ Kánya 1998: 28, 65; Schlachta 2008: 66; Pulszky 1958: 1. 240.

⁸⁰ Hatvany 1963: 1. 44–45, 75.

⁸¹ Schlachta 2004–2007: 4. 52, 60.

Magányos időtöltésként, az otthon a férj számára kellemesebbé teendő, vagy az otthoni reprezentáció keretei között vendégségek alkalmával azért továbbra is használhatta a megszerzett tudást a ház asszonya. Ahogy korábban láttuk, az illetékes könyvekből kiolvasható, hogy személyes presztízst biztosított a háziasszonynak, ha képes volt a sokszor üresen formális társasági élet legkellemetlenebb „balesetét”, a kínos csendet zenével és énekkel áthidalni. A zongoratudás karbantartásának legitim célja lehetett az is, hogy a következő női szerepben, anyaként képes legyen gyermekeinek – főleg lányainak – továbbadni saját, fiatalon megszerzett tudását. A művelt sárosi középbirtokos Berzeviczy család ünnepi összejöveteléről beszámoló tudósítás többször kiemelte, hogy a lányokat az anyjuk tanította zenélni. A tudósító helyeselte ha „az anya már csak egyedül gyermekei kedvéért nem felejt, sőt gyakorolja magát”, viszont helytelenítően szólt azokról a férjzett nőkről, akik maguk „óhajtanak jeles tulajdonaikkal tetszelegni”.⁸²

A zongora- és énektudás a középosztályi nő számára anyagi tőkéné is válhatott. A zeneoktatás növekvő kereslete korán lehetővé tette, hogy középosztálybeli nők megjelenjenek a fizetett munka világában. Úgy tűnik, a zongoratanárnőket viszonylag könnyen, ellenállás nélkül fogadta el a közvélemény. Már 1846-ban újsághirdetésben ajánlotta szolgálatait Pesten Gobi Adele hegedű- és zongoratanárnő.⁸³ A tanárnők kis részben a hivatásos művészek világából kerültek ki – így társadalmi státuszuk eleve bizonytalan, a polgári normák érvényessége pedig kérdéses volt –, többnyire azonban kényszerhelyzetben, eltartó nélkül maradt nők kényszerültek arra, hogy fiatalon megszerzett, olykor kétes színvonalú tudásukra alapozzák önálló egzisztenciájukat. A zongoratanítás volt egy időre a szűkeghelyzetbe került Hrabovszky Júlia számára is az egzisztenciális menedék.⁸⁴ Az oktatási tevékenység azért is könnyen beilleszthető volt a női szereplehetőségek közé, mert a zongoratanárnők – legalábbis a 19. század első felében – kizárólag lányokat tanítottak, és egy hagyományos női szerep átörökítésében működtek közre. Tértfoglalásuk eleinte legfeljebb akkor okozott feszültséget, ha olyan korú fiúkat tanítottak, akik már túl voltak nevelésüknek a nők számára fenntartott szakaszán.⁸⁵

A zenélni tudás kulturális tőkeként való felértékelődése mellett rendre megfogalmazódtak kételyek is annak valódi értékével szemben. „A zeneoktatás most bizonyos fokig divatcikk lett” – írta a *Caecilia* című német zenei folyóirat már 1844-ben. „Mivé is lennének úgynevezett elegáns társaságunk összejöveteliei [...], ha a ház leánya nem lenne mindenütt kész elmaradhatatlan zongorajátékával kitölteni a társalgás minden zavaró szünétét?” – tette fel a költőinek szánt kérdést 1861-ben egy német zenetörténész.⁸⁶

⁸² Fáy B. 1860: 265–266.

⁸³ *Honderű* 1846. szeptember 20. 320.

⁸⁴ Hrabovszky 2001: 47–48.

⁸⁵ Zichy 1912: 1. 87; Márai 1999: 139–140.

⁸⁶ Naumann, Emil: *Kleine Skizze aus dem Musikleben der Gegenwart*, 1861. Idézi Wicke 1998: 34–37.

A polgári nőnevelés magyar úttörője, Karacs Teréz 1845-ben ironikus zsánerképpel hívta fel a figyelmet a zenei nevelés túlértékelt voltára. A leánynevelő intézetből hazaérkezőt a társaság elismerése fogadja: „Milly nevelt, milly szépen beszél németül, franciául, milly könnyen táncol, milly mesterileg zongoráz!” A lány persze az elismeréstől megrészegülve „szüntelen németül, franciául beszélni, zongorázni [...] akar”, s fogalma sincs róla, hogy csupán az „álműveltség aranyporával hintetett be”. Anyaként majd ugyanazt a hibás nevelést adja tovább, ugyanúgy a látszatra törekedve: „zongoratanítónak, nyelvmesternek százakat fizet” majd. Brunszvik Teréz kéziratban maradt jegyzeteiben az 1840-es évek elején a nőnevelés szemszögéből a zongorajáték a balettel együtt a *talmi* színonimájaként, a valódi műveltség és az erkölcsi nevelés ellentétpárjaként szerepelt. A század közepén megjelent illemtankönyv az „igazi míveltséget” az „értelemnek hasznos tudományokban való jártasságával” azonosította, s nem sokra becsülte a „kevés hasznú mesterségekben, például zenében szerzett ügyességet”.⁸⁷

FORRÁSOK

Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) Plakát- és Kisnyomtatványtár
Zenei Apró 1825–1844.

Honderű, 1843, 1846.

Honművész, 1834.

Jelenkor, 1838.

Budapesti cím- és lakásjegyzék 1912. Budapest.

Budapest statisztikai évkönyve: Budapest székesfőváros statisztikai és közigazgatási évkönyve XI. évfolyam. 1909–1912. Budapest, 1914.

Statisztikai közlemények 1911: *A magyar szent korona országainak 1910. évi külkereskedelmi forgalma. Magyar statisztikai közlemények 37. kötet.* Budapest.

A kőszegi hangász-egyesület alapszabályai. Kőszeg, 1840.

A Pestbudai Hangász-egyesület kormányzó biztosságának jelentése 1837–1838. Pest.

Apponyi Albert 1933: *Élmények és emlékek.* Atheneum, Budapest.

Barabás Miklós 1944: *Önéletrajza.* (Bev., jegyz. Bíró Béla.) Erdélyi Szépművészeti Céh, Kolozsvár.

Baumfeld Dezsőné 2011: *Életutam, emlékeim. 1901–1987.* Magánkiadás, Budapest.

Berzeviczy Albert 1907: *Régi emlékek 1853–1870.* Révai Testvérek, Budapest.

Cieger András (s. a. r., bev.) 2007: *Egy angol nevelőnő jegyzetei (1864–1869).* General Press, Budapest.

⁸⁷ Orosz (összeáll., bev., jegyz.) 1962: 256, 235; Sasku 1856: 12–15.

- Farkas Elek – Kövy István 1829: *Pest-budai házi titoknok, a köz élet akármely helyzetében szükséges levelezésre, kereskedési levelek s egyéb tisztai írások helyes szerkeztetésére vezérlő szabások, példákkal megvilágosítva. A magyar nemzet hasznárá írt kézi segédkönyv.* Wigand, Pest.
- Fáy András 1841: *Nőnevelés és nőnevelő intézetek hazánkban. Különös tekintettel nemesek, főbb polgárok és tisztas karúak lyánkáira.* Trattner – Károlyi, Pest.
- Fáy András 1859: Sáros-Patak, 1794 tájban. *Nefelejts* 1859. október 16. 335–337.
- Fáy Béla 1860: Egy felsővidéki magyar családi ünnepély. *Nefelejts* 1860. szeptember 2. (23.) 265–266.
- Fest Imre 1999: *Emlékirataim.* Universitas, Budapest.
- Festetics Leo 1867: *Néhány szó a művészet és a magyar nemzeti színház érdekében.* Herz János és Társa, Pest.
- Festetics Mária 2009: *Egy udvarhölgy naplójából. Festetics Mária grófnő, udvarhölgy naplójának Budán és Gödöllőn papírra vetett részei.* (Ford., bev. Tolnayné Kiss Mária.) Gödöllői Királyi Kastély Múzeum, Gödöllő.
- Fiáth Ferenc 1878: *Életem és élményeim.* Tettey Nándor és Társa, Budapest.
- Gárdos Mariska 1975: *Százarcú élet.* Szépirodalmi, Budapest.
- Gyulay Lajos 2004: *Napló (1820–1848).* (Vál., bev. Csetri Elek.) Kriterion, Kolozsvár.
- Gyulay Lajos 2009: *Hamuszín könyv (1824. január 14. – 1824. augusztus 2.).* (S. a. r. Zentai Mária – Szalisznyó Lilla.) Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék, Szeged.
- Hatvany Lajos 1963: *Urak és emberek. Zsiga a családban.* Szépirodalmi, Budapest.
- Hofmannsegg, Johann Centurius 1887: *Gróf Hofmannsegg utazása Magyarországon 1793–94-ben.* (Ford. Berkeszi István.) Franklin, Budapest.
- Hrabovszky Júlia 2001: *Ami elmúlt. Egy polgárasszony vallomásai.* (S. a. r. Steinert Ágota.) Helikon, Budapest.
- Kalocsa Róza 1884: *Az illem könyve.* Révai Testvérek, Budapest.
- Kánya Emília 1998: *Réges-régi időről. Egy 19. századi írónő emlékiratai.* Kortárs, Budapest.
- Karinthy Frigyes 1981: A zongora védelmében. In: *Idomított világ. 1. kötet. Karinthy Frigyes összegyűjtött művei.* Szépirodalmi, Budapest, 553–557.
- Keferstein, G. A. 1841: *Über das Verhältnis der Musik zur Pädagogik.* Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- Liszt Ferenc 1959: *Válogatott írásai.* (Vál., ford. jegyz. Hankiss János.) Zeneműkiadó, Budapest.
- Márai Sándor 1999: *Egy polgár vallomásai.* Helikon, Budapest.
- Orosz Lajos (összeáll., bev., jegyz.) 1962: *A magyar nőnevelés úttörői.* Tankönyvkiadó, Budapest.
- Petrichevich Horváth Lázár 1941: Naplója az 1837–38. évekről. In: Petrichevich Horváth Emil (szerk.): *A Petrichevich Horváth család naplói.* [Szerző kiadása], Budapest, 1–62.
- Pichler, Caroline 1914: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben.* (Hrsg. von Emil Karl Blümm.) G. Müller, München.
- Podmaniczky Frigyes 1984: *Egy régi gavallér emlékei. Válogatás a naplótörödékekből 1824–1887.* (Vál., szerk., jegyz. Steinert Ágota.) Helikon, Budapest.
- Pulszky Ferenc 1958: *Életem és korom.* Szépirodalmi, Budapest.
- Saavedra, Dario 1909: *Musikalische Kultur. Populäre Abhandlungen über Musik und ihre erzieherische Bedeutung.* Modernes Verlagsbureau Curt Wigand, Berlin – Leipzig.

- Sasku Károly 1856: *A művelt társalkodó, vagyis az illendőség és jó erkölcsű magaviselet szabályai*. Heckenast, Budapest.
- Schlachta Etelka 2004–2007: „...kacérkodni fogok vele”. *Schlachta Etelka soproni úrileány napója 1838–1840*. (Közreadja Katona Csaba.) 1–4. kötet. Mediawave Alapítvány, Győr.
- Schlachta Etelka 2008: „Füreden az idén először nékem hozatik szerenád...” *Schlachta Etelka balatonfüredi naplója (1841)*. (Szerk, bev., jegyz. Katona Csaba.) Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred.
- Schlachta Etelka – Szekrényessy József 2008: „Azért én önnek sem igent, sem nemet nem mondtam.” *Válogatás Schlachta Etelka és Szekrényessy József leveleiből*. (Közreadja Katona Csaba.) Mediawave Alapítvány, Győr.
- Szabóné Nogall Janka 1910: *A modern háziasszony*. Érdekes Könyvtár, Budapest.
- Szentesy Béla 1890: *A zongoratanítás bajai és azok orvoslása*. Heisler J. Budapest.
- Teleki Blanka 1846: Nyilatkozat nőnevelési intézetről. *Honderű* 1846. (26.) 461–462.
- Vörös Károly (vál., s. a. r.) 1966: *Pest-budai hétköznapiak egykorú naplók és emlékiratok tükrében 1805–1848*. BTM, Budapest.
- Walter Teréz 1941: *Liszt Ferenc árvízi hangversenyei Bécsben. Walter Teréz (Pulszky Ferencné) naplójából*. (Ford. és bev. Csuka Béla.) Liszt Ferenc Társaság, Budapest.
- Wenzel, Gottfried 1816: *A világi ember vagy az illendőség, kecsesség, finom életmód s nyájas udvariság regulája*. (Ford. Bilkei Pap Ferenc.) Trattner János, Pest.
- Wohl Janka 1880: *Az illem. Útmutató a művelt társaséletben*. Atheneum, Budapest.
- Zichy Géza 1912: *Emlékeim*. Franklin Társulat, Budapest.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Ábrányi Kornél, id. 1900: *Magyar zene a 19. században*. Rózsavölgyi és társa, Budapest.
- Adorno, Theodor W. 1998: A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In: Zoltai Dénes (szerk.): *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Helikon, Budapest, 306–322.
- Ballstaedt, Andreas – Widmaier, Tobias 1989: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. (Archiv für Musikwissenschaft, 28.) Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Bácskai Vera 1989: *A vállalkozók előfutárai. Nagykereskedők a reformkori Pesten*. Magvető, Budapest.
- Bárdos Kornél 1978: *A tatari Esterházyak zenéje 1727–1846*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Bárdos Kornél 1987: *Eger zenéje 1867–1887*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Bárdos Kornél 1993: *Székesfehérvár zenéje 1688–1892*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Bartha Dénes 1936: *Erdély zenetörténete*. Jancsó Benedek Társaság, Budapest.
- Bontinck, Ingmar 2001: Das Klavier im 19. Jahrhundert. Technologie, künstlerische Nutzung und gesellschaftliche Resonanz. In: Huber, Michael – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena – Smudits, Alfred (Hrsg.): *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*. Vier-Viertel Verlag, Strasshof, 11–31.
- Bourdieu, Pierre 1997: Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In: Angelusz Róbert (szerk.): *A társadalmi rétegződés komponensei*. Új Mandátum, Budapest, 156–177.

- Dobszay László 1984: *Magyar zenetörténet*. Gondolat, Budapest.
- Elias, Norbert 1987: *A civilizáció folyamata. Szociogenetikus és pszichogenetikus vizsgálódások*. Gondolat, Budapest.
- Fónagy Zoltán 2012a: Zenei nyilvánosság és polgári viselkedéskultúra. A 19. századi hangversenyerem társadalomtörténeti látószögéből. *Történelmi Szemle* (54.) 4. 577–598.
- Fónagy Zoltán 2012b: Egy színházi botrány anatómiája. Adalékok a viselkedéskultúra polgárisodásához. In: Dobszay Tamás – Erdődy Gábor – Manhercz Orsolya (szerk.): *Milyen nemzetet, kinek és hogyan? Tanulmányok Magyarország történetéből 1780–1948*. ELTE BTK, Budapest, 73–84.
- Gát Eszter 1991: Pest-budai zongorakészítők. In: *Tanulmányok Budapest múltjából XXIII*. BTM, Budapest, 147–259.
- Gebesmair, Andreas 2001: Bürgerliche Öffentlichkeit und Distanzierung. Zur gesellschaftlichen Verortung pianistischer Darbietungen. In: Huber, Michael – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena – Smudits, Alfred (Hrsg.): *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*. Vier-Viertel Verlag, Strasshof, 92–104.
- Gyáni Gábor 1992: Polgári otthon és enteriőr Budapesten. In: Hanák Péter (szerk.): *Polgári lakáskultúra a századfordulón*. MTA TTI, Budapest, 27–59.
- Gyáni Gábor 1999: *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*. Új Mandátum, Budapest.
- Gyarmati Zsolt 2005: Polgári otthon a Márki-napló tükrében (1892–1902). In: uó: *Nyilvánosság és magánélet a békeidők Kolozsvárán. Tanulmányok*. Komp-Press, Kolozsvár, 192–230.
- Hauser Arnold 1969: *A művészet és irodalom társadalomtörténete*. Gondolat, Budapest.
- Isoz Kálmán 1926: *Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873)*. Budapesti Magyar Népszínházi Bizottmány, Budapest.
- Körner András 2005: *Kóstoló a múltból. Egy XIX. századi magyar zsidó háziasszony mindennapjai és konyhája*. Vince Kiadó, Budapest.
- Kövér György 2011: *A tisztaeszlári dráma. Társadalomtörténeti látószögek*. Osiris, Budapest.
- Nagy Lajos 1975: *Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig*. (Budapest története 3.) Akadémiai, Budapest.
- Retkes Attila 2011: A Kótából való Klavírozás mestersége. Az első magyar nyelvű zongoraiskolák. In: uó: *Géniuszok és mesteremberek. Zenetörténeti írások*. Gramofon könyvek, Budapest, 93–119.
- Sennett, Richard 1998: *A közéleti ember bukása*. Helikon, Budapest.
- Stanley, John 2006: *Klasszikus zene. Mesterek és mesterművek a kezdetektől napjainkig*. Kossuth, Budapest.
- Várnai Péter 1954: *Egy magyar muzsikuskor reformkorban. Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig*. (Zenetudományi Tanulmányok, 2.) Akadémiai, Budapest.
- Wicke, Peter 1998: *A szórakoztató zene Mozarttól Madonnáig*. Atheneum 2000, Budapest.
- Wolters, Klaus 1969: *Das Klavier. Eine Einführung in Geschichte und Bau des Instruments und in die Geschichte des Klavierspels*. Hallwag Verlag, Bern – Stuttgart.

Markian Prokopovych

Diadalmas birodalom: Johann Strauss és *A cigánybáró* a budapesti Operaházban 1905-ben*

Camilla Crittenden nemrégiben megjelent, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture* című könyvében idézi a konzervatív bécsi lap, a *Das Vaterland* 1910. december 27-i számát, amely szerint Strauss *A cigánybárója* „nem a hagyományos értelemben vett operett. Szövege, de még inkább zenéje alapján olyan klasszikus darabnak kell tartanunk, amely nemzeti, patrióta, valódi osztrák és bécsi.” És tényleg, jóllehet Hanák Pétertől Moritz Csákyig számos kitűnő tudós követte H. E. Jacobnak, Strauss életrajzírójának gondolatmenetét és azt a békítő szerepet hangsúlyozta, amelyet ez az operett a kettős monarchia politikai és kulturális hangulatában betöltött,¹ és meglehet az is, hogy – ahogyan néhányan vélték – a darab tényleg többet ért el, mint amennyire a monarchia miniszterei és küldöttségei jutottak politikai tárgyalásaik során, mindenképp fontos emlékeznünk arra a határozott politikai üzenetre is, amelyet Strauss operettje sikeresen közvetített lelkes közönségének. Miközben a nemzetiségek közötti növekvő feszültség és a nem német népesség elégedetlenségének megjelenése a Monarchia alapjait veszélyeztette, addig *A cigánybáró* tartalmával és zenéjével is meggyőzően demonstrálta az osztrák, vagyis birodalmi hegemoniát lakói politikája és kultúrája fölött.²

A magyar zenéről, illetve a budapesti zenés színpadokról szóló irodalom jelentős része megfélekedni tűnik a mű fogadtatásáról, ami pedig a történész számára vélhetően az egyik legfontosabb mutató. Ráadásul, mivel Erkel Ferenc és ismeretesebb fiai, mindenekelőtt Erkel Sándor központi helyet töltenek be a magyar zenei intézmények és zenei hagyományok megteremtésében, munkásságuknak a tudományos irodalom aránytalanul nagy teret szentel. A kutatások másik meghatározó része néhány már amúgy is alaposan felderített területre koncentrál, jellemzően híres zenészek, zeneszerzők és előadók életére és magyarországi kapcsolataira,

* A cikk részben megjelenés előtt álló könyvemhez végzett kutatásaim eredményeire épül. Prokopovych 2013.

¹ Jacob 1939: 314. Lásd még Crittenden 2006: 288. Moritz Csáky (1996: 78) szerint az operett hozzájárult az 1867 utáni dualista monarchia osztrák és magyar része közötti megbékéléshez. Hanák Péter állítása szerint „a bécsi–budapesti operett egyértelműen hozzájárult a monarchia közös tömegkultúrájának alakulásához, ezáltal pedig a kulturális integrációhoz.” Lásd még Kárpati 2011: 206–220.

² Crittenden 2006: 170. *A cigánybáró* fogadtatásának történetéről lásd Loewenberg 1978: 1118–1119.

mint például Haydn magyarországi tevékenységére – amelynek tárgyalása rendszerint az Esterházy család krónikájával kapcsolódik össze –, Liszt Ferencre vagy Bartók Bélára. Jóval kevesebbet írtak viszont nagyhírű karmesterek, Gustav Mahler, Nikisch Artúr, Egipto Tango szerepéről, vagy az olyan korabeli nemzetközi „slágerdarabok” fogadtatásáról, mint például Giuseppe Verdi, Richard Wagner és Goldmark Károly operái. Még kevesebb szó esik azokról a munkákról, amelyek nem tartoznak a magyar nemzeti zene panteonjába, és a „magas kultúra” részeinek sem tarthatjuk őket, mégis roppant népszerűek voltak a maguk idejében, mint például Johann Strauss *A cigánybárója*, amelynek különös jelentőségére elsőként kultúrtörténészek, Hanák és Csáky hívták fel a figyelmet.

E kivételesen sikeres munka magyarországi recepciója – amit Strauss zenei pályafutása során népszerűségében csak *A denevér* szárnyalt túl – érdekes téma, amelynek gyökerei a műfaj történetének és a zeneszerző életének jónéhány korábbi eseményéhez nyúlnak vissza. A kapitalista vállalkozás a 19. század végére Budapesten, és Kelet-Közép-Európában másutt is bemelegedett a színház világába, és az intézmények nagymértékben szakosodott hálózatát építette ki, amely a városi társadalom egy meghatározott rétegét szolgálta ki, és amely működésének alapját a profit jelentette. A korábbi intézmények – mint például a Népszínház – működése alátámasztja Polonyi Péter állítását, miszerint Magyarországon az operettszínházak kormányzati védelem mellett, bécsi vagy más nyugat-európai társaikhoz képest jóval rangosabb helyeken létesültek, ily módon a nemzetépítés részét képezték.³ Budapesten a Vígszínház és a Magyar Színház voltak az első ilyen intézmények, jóllehet a jóval összetettebb és erősebb politikai színezettel rendelkező Népszínházról is elmondható, hogy profitelvet követett, még ha kevésbé módszeresen is.⁴

A Vígszínház 1896–1898-as létrejöttének egyik legfontosabb személyisége Keglevich István volt. Keglevich gróf, akire elsősorban színházi és operai intendánsként emlékszik a történelem, mindenekelőtt politikus volt. Az 1865-ben megalakuló modern magyar parlament konzervatív képviselője a kiegyezés után vidéki rezidenciájára vonult vissza, majd 1884-ben a Tisza Kálmán-féle Szabadelvű Párt képviselője lett, 1886 és 1888 januárja között pedig operai intendánsként működött.⁵ A hírhedt intendáns, aki időközben a Nemzeti Színházban is hasonló funkciót töltött be, 1898-ban ismételen felkérést kapott az operaházi pozícióra, állítólag azért, mert irányítása alatt a Vígszínház rendkívüli pénzügyi sikert ért el. A Vígszínház közönségét, csakúgy, mint a Magyar Színházét nagyobb részt a kispolgárság adta, sőt, házi cselédek és a városi munkásság tagjai is megfordultak benne. Az operett műfaját a helyi társadalom széles körei szerették – többek között a felsőbb osztályok is –, ezért vált Hanák és Csáky szerint ez

³ Polonyi 1990: 25.

⁴ Lásd Hont 1962: 198–203. A 19. és korai 20. századi budapesti operettszínházakkal kapcsolatban lásd Németh 2010: 15–18; Tallián 1990: 53–60.

⁵ Keglevich korabeli megítéléséhez lásd [sz. n.] 1905: Gróf Keglevich István. *Vasárnapi Újság* 1905. június 4.; Székely 1994: 885–886.

a műfaj az igazi egységesítő erővé, azzá a valódi *Gesamtkunstwerk*ké, amely egybe fűzte a fővárosi társadalmat – ezek a színházak voltak azok, amelyekben az operett a repertoár meghatározó részévé vált.⁶

Budapesten az 1870-es évek végéig az operett többé-kevésbé egyet jelentett Offenbach műveivel, amelyek különleges népszerűségnek örvendtek ugyan, de operabeli színrevitelük mégis meglehetősen felemás fogadtatásban részesült – még olyan kiváló igazgató alatt is, mint Gustav Mahler.⁷ Jóllehet a Pesti Német Színházban 1868–1869-ben bemutatták Karl Millöcker darabjait (*Der Dieb, Die Fraueninsel*),⁸ az operett bécsi iskolája – olyan kiváló szerzőket ideértve, mint Franz Suppé – egészen a század végéig nem jutott el a szélesebb magyar közönség elé. Hanák és Csáky már bizonyították, hogy a bécsi iskola sajátosságát – a visszafogottságot, amelyben az egyszerűség és a szórakoztatás kap hangsúlyt, szemben a franciák által előszeretettel alkalmazott iróniával és politikai utalásokkal – meglehetősen leegyszerűsítő a Habsburg alattvalók rendületlen konformizmusával összekapcsolni, ahogyan az korábban rendszerint történt. Érvelésük szerint igaz ugyan, hogy itt az operettnek a Habsburg neoabszolutizmus meglehetősen egyedi, politikai szempontból sokkal szigorúbban korlátozott körülményeihez kellett alkalmazkodnia, a műfaj funkciója alapvetően mégis hasonló volt Párizsban és Bécsben, mégpedig a középosztály ízlésének, illetve a humorral és a szórakozással kapcsolatos elképzeléseinek kiszolgálása.⁹ Noha igazuk van, a magyar recepció sajátosságai – amelyeknek számos magán- és politikai természetű oka is volt – mégis új fényt vetnek a bécsi operetről és a budapesti közönségről, illetve Bécs kulturális felsőbbrendűségéről, a kulturális konformizmusról és a Habsburg lojalitásról meglévő ismereteinkre, és érdemes alaposabban is szemügyre vennünk őket.

Fontos számba venni néhány olyan eseményt, amely Strauss híres operettjeinek Magyarországra érkezését előzte meg, hiszen a korabeli sajtó is gyakran utalt rájuk. Strauss először 1846 júniusában járt Pesten, ekkor vezényelt a Nemzeti Színházban és jónéhány informális eseményen, például a Belezna-kertben és a Horváth-kertben. Állítólag ekkor találkozott először Liszttel is, és ekkor született a *Pesti Csárdás* (Opus 23).¹⁰ A szabadelvűen gondolkodó magyarok emlékeztetnek rá és hangsúlyozzák, hogy – szemben kétségtávolú lojalis apjával – az ifjabb Strauss az 1848-as forradalom pártolója volt. Emiatt a rendőrség mindent megtett, hogy forradalmi hangulatú munkáit, illetve 1848 viharos napjai során Bécsben játszott darabjait (például: *Studenten Marsch*, *Ligourianer Seufzer* és *Scherz Polka*) kivonja a forgalomból, így ezekből nagyon kevés eredeti példány maradt fenn. 1869-ben született *Éljen a Magyar* című polkáját (Opus 332) „a magyar nemzetnek” ajánlotta, és felhasznált benne egy részletet a *Rákóczi indulóból*, ebből az 1848-as Magyarországgal szimbolikusan mélyen összekapcsolódó

⁶ Hanák 1994: 209–223.

⁷ Lásd Prokopovych 2011: 107–123.

⁸ Sadie 1992: 699.

⁹ Csáky 1996: 70–74; Hanák 1994: 209–222.

¹⁰ Kis 1999.

darabból. Keresve is aligha találnánk olyasvalakit, aki jobban számíthatott volna a magyar közönség szimpátiájára, amely – miközben a politikai elit az 1867-es kiegyezés utáni megbékélésre és a viszonyok normalizálására koncentrált – keserűen emlékezett az 1848-as pesti forradalom szétverésére, és amelynek szabadidejében a keringők egészen 1900-ig meghatározóak maradtak.

A magyarok Strauss iránti elkötelezettségének megértéséhez néhány további referencia ismerete is elengedhetetlen, még ha ezek olykor csupán hipotetikusak is. Továbbra is vita tárgya például, hogy vajon Strauss legnépszerűbb keringőjét, az 1866-ban komponált Kék Dunát, valóban közvetlenül a magyarországi születésű Karl Isidor Beck költeménye inspirálta-e. *A cigánybáró* megírásával, egy speciálisan magyar téma kiválasztásával a Keringőkirály mintha éppen erre a fajta érzékenységre építene, és mintha éppen ahhoz a közönséghez fordulna, amelyik sosem adta fel a szimbolikus játszmat, hogy – életmódjával és szokásaival, de még intézményeivel is – felülmúlhatja Bécset. Ahhoz azonban, hogy megérthessük a szóban forgó operettet, és azt, hogy miben állt budapesti fogadtatásának különlegessége, mindenekelőtt az szükséges, hogy megismerjük a bécsi kontextust és a szerző elképzeléseit.

A Strauss család biográfusa, H. E. Jacob *A cigánybáró* keletkezéstörténetéről szóló beszámolóját rövid kitérővel kezdi – ahogy ő nevezi – „Magyarország közelségéről”. *Johann Strauss – Father and Son: A Century of Light Music* című könyvének ebben az alfejezetében elmesél egy anekdotát arról, hogyan viselkedik a magyar dzsentri a Práterben, szándéka szerint megjelenítve ezzel a magyarokkal kapcsolatos bécsi sztereotípiák sorát: a túlzottan víg kedélyt, az erőt, a lovak és a fogadások iránti szenvedélyt, a hajlamot a nők előtti felvágásra – a magyar tehát kissé egzotikus, szeretnivaló és enyhén nevetséges. A bécsieknek az ismerősen egzotikus kultúrák iránti lelkes érdeklődése hosszabb történet, túllépi e cikk határait. Mindenesetre a magyarokról alkotott sztereotípiá, illetve a Bécs által Magyarország képe köré felépített teljes városi folklór ismerete fontos ahhoz, hogy megérthessük, miért választotta Strauss a magyar témát. Nem számít, milyen zavarba ejtő lehetett ez azok számára, akikre illett a sztereotípiá – márpedig ilyenből sok volt úgy Magyarországon, miként Bécs határain túl –, a téma ideális keretet nyújtott egy sikeres operetthez.

„Bécs kapuin kilépve rögtön ez a Magyarország kezdődik: arisztokráciájával, lovai-
val, végeláthatatlan síkságaival, tüzes boraival. [...] Mennyire szerették a bécsiek ezt
az országot, amelynek nyelvét sosem tudták megtanulni. [...] A mértéktelenség volt
Magyarország legfőbb jellegzetessége. 1848-ban az egész nemzet – polgárság, parasztsá-
ság és arisztokrácia – feláldozta magát egy ideálért. [...] Ez az ország a lótenyésztők,
a bátor férfiak és a szép nők földje volt, annak a sikeres politikának az országa, amely
demokráciát és alkotmányt harcolt ki a Birodalomtól. Bécs lelkes szimpátiával várta
azt a hajnalhasadást, amely, úgy tűnt, Keletről fogja őket elvakítani.”¹¹

¹¹ Jacob 1939: 307–310.

Bizonyos értelemben *A cigánybáró* kiemelkedő szerepet játszik a magyar kultúrtörténetben is: a librettót a Bécsben élő magyar újságíró, Schnitzler Ignác írta, aki a népszerű, befolyásos és termékeny író, a több évtizeden át parlamenti képviselő és erősen Tisza-párti Jókai Mór regényét németre fordította és színpadra adaptálta.¹² Köztudomású, hogy Jókai maga is támogatta regénye megzenésítésének gondolatát, Schnitzlert, és később Strausst is számos javaslattal és ötlettel segítette, egészen olyan részletekig, amelyekkel a 18. századi magyar viselet hiteles bemutatását biztosíthatta. Jókai regényének cselekménye tökéletesen illeszkedett a politikai megbékélés elképzeléséhez, amelyben Magyarország egzotikussága probléma nélkül összeegyeztethető volt a Bécs iránti lojalitással (1. kép). A történet főszereplője, Barinkay Sándor, egy Magyarországról száműzött politikai menekült fia, aki egy közelmúltban meghirdetett amnesztiának köszönhetően visszatérhet hazájába, és családi birtokát is visszakapja. A birtok azonban üresen áll és nincstelen cigányok táboroznak rajta. Barinkay beleszeret az egyik cigánylányba, Szaffiba, és el is jegyzi; a lányról végül kiderül, hogy az utolsó oszmán pasa leszármazottja, és hogy a budai várban nőtt fel. Előkerül egy elásott kincs, amely gazdaggá teszi Barinkayt, „cigány báróvá” válik. Ám kitör a spanyol háború, így Barinkay felajánlja vagyonát a háborús készülődéshez, maga pedig a cigányokkal együtt belép a hadseregbe, hogy Ausztriáért harcoljon. Az utolsó jelenet Bécsben játszódik, amikor Barinkay győztesen tér vissza, nemességet kap és feleségül veszi Szaffit. A cselekmény tartalmazza tehát mindazokat az elemeket, amelyeket a bécsiek Magyarországgal kapcsolatosak össze, és ráadásul politikai üzenete is megfelelő volt; az egyszerű tartalom pedig alkalmassá tette arra, hogy operett készüljön belőle.¹³

Ha hihetünk a biográfusnak, akkor az 1885. október 24-i Theater an der Wien-beli világpremierén a bécsi fogadtatás túlszárnyalta a legoptimistább várakozásokat is:

Ha hihetünk a biográfusnak, akkor az 1885. október 24-i Theater an der Wien-beli világpremierén a bécsi fogadtatás túlszárnyalta a legoptimistább várakozásokat is:

1. kép

A cigánybáróForrás: *Bolond Istók* 1885. november 1.

¹² A Jókairól szóló korabeli beszámolóhoz lásd például [sz. n.] 1904: Jókai halála. *Vasárnapi Újság* 1904. május 8. A korabeli sajtóból idézett cikkeket az Operaház saját recenziógyűjteményében található kivágatokból használtam.

¹³ Jóllehet eredetileg operának készült, *A cigánybáró* a többszöri átdolgozás során végül operett lett.

„[Strauss] hatvanadik születésnapját megelőző estén, telt ház előtt zajlott *A cigánybáró* premiere. A színházat a *Carmen* hangulata járta át. A közönség körében várakozásteljes feszültség uralkodott. A magyarmánia fél évszázados útja vezetett ideig. Amikor vége lett, a nézők zokogtak, tomboltak, üvöltöttek. Csak a színház igazán plasztikus, a színház, és nem Liszt teljesítette be a magyar miliő győzedelmes hadjáratát.”¹⁴

A premieren ott volt Jókai a feleségével és más magyarokkal – például a Jókai írásain alapuló későbbi Strauss-operett, a *Pázmán lovag* librettóját író Dóczy Lajossal. A főbb szerepekben magyar énekesek is feltűntek az operett bécsi előadásain, például Kopácsy Juliska és Pálmay Ilka. A helyzet iróniáját az adta, hogy amit a bécsiek egzotikus színezetű operettként értékelték, amely számos történelmi emlékhöz, illetve a „magyarmánia” fogalmában összefoglalt városi folklórhoz kapcsolódott, azt a magyarok teljes mértékben komolyan vették, hiszen számukra az osztrák főváros – mégoly könnyed – szimbolikus elismerésének elnyerését jelentette.

1894-ben Bécsben és Budapesten is nagy pompa közepette ünnepelték Strauss 50 éves alkotói jubileumát; a program fő eleme *A cigánybáró* volt. A budapesti premieren maga Strauss vezényelt. 1894. december 2. délutánján a fővárosi Zeneművész Kör gálakoncertet adott a tiszteletére a Vigadóban. *A cigánybáró* premierjére másnap, december 3-án került sor a Népszínházban.¹⁵ Alig néhány hónappal később, 1895. március 10-én került sor Strauss másik – addigra legnépszerűbb és leginkább ünnepelt – darabja, *A denevér* premierjére az Operaházban. Ha *A cigánybáró* fogadtatását e korábbi premier fényében vizsgáljuk, akkor Strauss „magyar” operettjének bizonyos vonásai még élesebben rajzolódnak ki. *A denevér* késői budapesti premierje újra csak azt bizonyítja, hogy Strauss más bécsi munkáihoz, operettjeihez hasonlóan, ezeknek előbb meg kellett hódítaniuk más színpadokat, kétségbevonhatatlan hírnévre kellett szert tenniük ahhoz, hogy a magyar „művészetek templomának” kapui feltáruljanak előttük.

Budapest tulajdonképpen gyorsan reagált a bécsi „keringőkirály” új munkájára, és az elsők között vitték színre itt *A denevért* 1874-ben, magyarul pedig 1882-ben játszották először a Népszínházban.¹⁶ *A Borsszem Jankó*ban megjelent vicc a mű elképesztő Népszínházbeli népszerűségéről 1882-ben – bárhogyan is igyekezett a satirikus lap csökkenteni annak jelentőségét –, kétséget sem hagy a darab színrevitelének óriási sikeréről:

„'Arany légy,' 'Denevér,'
Ezzel semmi föl nem ér!
'Arany légy,' 'Denevér,'
Több publikum be sem fér!”¹⁷

¹⁴ Jacob 1939: 317.

¹⁵ A jubileumról lásd Brodszky 1966: 128–129.

¹⁶ *A denevér* ősbemutatója Bécsben 1874. április 5-én zajlott, majd Berlinben állították színpadra a művet július 8-án, Budapesten kevéssel ezek után, még ugyanazon év november 14-én volt a premier; a Népszínház 1882. augusztus 25-én vitte színre a darabot magyarul (Loewenberg 1978: 1036).

¹⁷ [sz. n.] 1882: Népszínház. *Borsszem Jankó* 1882. augusztus 27.

Mindezekre a premierekre azonban sokkal kevésbé elegáns színhelyeken került sor, és nem a magyar „művészetek templomában”, az Operaházban. A Magyar Királyi Operaház, amelyet – ahogyan egy újságíró megjegyezte – „a mívelt világ nagyobb és középszerű városainak példájára”¹⁸ birodalmi támogatással és az uralkodó politikai elit vigyázó szemének ellenőrzése mellett létesítettek, és ahol ez az elit maga is megmutatkozott a premierek alkalmával, a kezdetektől fogva identitásproblémákkal és a nézők alacsony számával küzdött. Olyan gondokkal tehát, amelyek a pusztá fennmaradását is veszélybe sodorták volna, ha Budapest és Bécs számos módon nem támogatja és segíti. Az olykor meglehetősen kritikusnak mutakozó sajtóban az elsődleges figyelem nem is arra irányult, ami a színpadon történt, hanem inkább a nézőtérén ülő közönségre – mint az Erkel ellen az 1830-as években a lapokban indított „operaháború” esetében.¹⁹ A hasonló beszámolókból jó néhány kérdés újra és újra terítékre került: előnyben kell-e részesíteni a nemzetközi, illetve a nemzeti repertoárt; a balettet, illetve az operát; az exkluzív társasági eseményeket vagy a telt házat biztosító előadásokat. Az is kérdés volt, hogyan lehet egy tető alá hozni a birodalmi reprezentációt a helyi ízléssel, miközben a modernitás különféle formáinak megjelenésére is reagálni kellett valahogyan. Az I. világháborút és a birodalom összeomlását megelőző években az Operaház már nem volt sem királyi (amennyiben ez alatt a birodalmi jelenlét premiereken való feltétlen megmutatkozását értjük), sem magyar (amennyiben ettől valamilyen sajátosan nemzeti operastílus és politikai tartalom megjelenítését várjuk el). Bizonyos értelemben – és hasonlóan más európai országok korabeli színházaihoz – a különféle politikai szereplők arra irányuló próbálkozásai, hogy az Operaházat meghatározott művészeti, kulturális, politikai vagy kereskedelmi célokkal rendelkező intézménnyé tegyék, összességében sikertelennek bizonyultak. Ugyanakkor mégis úgy tűnik, hogy nagyjából a 20. század első évtizedeire az opera igazgatási irányelveinek, az épület pompájának, a társulat előadásainak, valamint talán annak köszönhetően, amit az opera a publikum számára szimbolizált, egy új, jól körülírható és jelentős nagyságú tömeget sikerült az Operaházba csábítani. *A cigánybáró* fogadtatása ennek az alapvető átalakulásnak fontos lépése volt, és számos releváns kérdésre rávilágít a magyar elit, illetve a premier más résztvevőinek identitásával, továbbá a magyar metropolisz nyilvánosságának működésével kapcsolatban.

Az 1895-ös premier előtti héten az Operaházban már minden jegy elkelt, a vezetés különleges intézkedéseket látott szükségesnek, és már ekkor csökkenteni próbálta a feszültséget azzal hogy bejelentette: a premiert nemsokára újabb előadás követi. Semmi esetre sem szabad megfeledkezni arról, hogy miután

¹⁸ G-ly 1903: Filharmónia és publikum. *Budapesti Napló* 1903. május 5.

¹⁹ A sajtó által több más közéleti személy mellett Erkel ellenében is indított „operaháború” fő motívációja az igazgató Wagner darabjainak bemutatásával szembeni ellenállása volt. Staud 1984: 42. Későbbi fázisairól, amelyek végleg csak Bánffy Miklós 1913-as intendánsi kinevezésével csendesedtek el, lásd Prokopovych 2013. A „háború” Keglevich Istvánra koncentrááló szakaszának szatirikus illusztrációira jó példa [sz. n.]: Az operaháború. *Bolond Istók* 1887. február 5.

a bevételből – többek között – a Magyar Hírlapírók Országos Nyugdíjintézete is részesült, számos lap érdeke volt a pozitív beszámoló. Az elragadtatás heve és a „magyar népre” való hivatkozások tömege ezekben a riportokban mégis arra utal, hogy Strauss rajongóinak köre jóval nagyobb volt annál, mint amit pusztán a város újságírói mozgósítani tudtak volna:

„A magyar nép körében él egy különös babona arról, hogy denevért vinni a házba szerencsét hoz. A színház vezetői nem naivak ugyan, mégis tisztelettel adóznak ennek a babonának. Ennek gyakorlati alapját a pénztári beszámolók adják. Az elmúlt huszonöt évben aligha akadt olyan színpadi mű, amely akár csak megközelítőleg akkora szerencsét hozott volna bármely színigazgatónak, mint Johann Strauss legyőzhetetlenül fiatal *Denevére*. A hiedelem ma is ragyogóan megőrizte csődöt sosem mondó vonzerejét. Az Operaház pazar termeibe a legjobb fővárosi közönséget bűvölte be, a színpadra pedig, amely rendszerint még híres operabemutatók alkalmával is sokkal csöndesebb és egyhangúbb, szokatlanul pezsgő életet varázsolt. Gálabemutató volt ez, a szó legjobb értelmében. A közönség és az előadók egymásra licitáltak szeretetreméltóságukban, és az est sikere kétségtelül nekik lenne tulajdonítható, ha nem a Magyar Hírlapírók Országos Nyugdíjintézetének, akik javára az előadás megrendezésre került, és akik igényt tarthatnak arra a szerény, de mégis nagy súlyú érdemre, hogy ők kezdeményezték ennek az estnek a létrejöttét.”²⁰

Jóllehet a sajtóban az előadás több vonatkozását is alaposan elemezték, mégis sok mindent elárul, hogy a második felvonás magyar népdalainak különös figyelmet szenteltek. Kitértek a balett-társulat minőségére, valamint arra a tényre, hogy *A denevér* budapesti előadásához Strauss új formában rendezte el a zenekart.²¹ A kedvező fogadtatású premier ráadásul *A cigánybáró* eljövendő operaházi színreviteléhez is kikövezte az utat: miközben *A denevér* világszerte nagy sikert aratott, a magyar közönség számos ok miatt mégis az előbbi operetthez kötődött erősebben, bensőségebb szálakkal.²² Budapesti fogadtatása a megelőző események fényében még érdekesebb. Amíg a Bécsi Operaház csak az a lenyűgöző eredmény vette rá a darab színpadra állítására 1910-ben, hogy 1909. április 19-én már az ezredik előadás is megvolt Bécsben, addigra a darab már régen bizonyított a kontinens számos színpadán.²³ Az első Bécsen kívüli premier mindössze egyetlen hónappal a világgremier után következett, 1885. november 27-én, Budapes-

²⁰ -r. 1895: Königliches Opernhaus. *Pester Lloyd* 1895. május 11.

²¹ -r 1895: Königliches Opernhaus. *Pester Lloyd* 1895. május 11.

²² A denevér népszerűsége bár nem csökkent, valamiképp mégis veszített erejéből az 1910-es évek elejére. Amikor 1911. december 8-án újra bemutatták az Operában, a sajtóbeszámolók nagyon pozitívak, ugyanakkor szembeötlően rövidek voltak. (Lásd például A. B. [August Beer] 1911: Königliches Opernhaus. *Pester Lloyd* 1911. december 9.) Amikor pedig 1918. december 31-én az Operaház még egyszer a darab bemutatása mellett döntött, a legtöbb lapnak alig akadt hozzáfűzni valója. (Lásd például [sz. n.] 1919: Nationaloper. *Pester Lloyd* 1919. január 1.)

²³ A darab 1903. október 23-án volt háromszázadszor műsoron Bécsben, ezredszer pedig 1909. április 19-én játszották. (Loewenberg 1978: 1118.)

ten; ekkor németül játszották a darabot, fél évvel később, 1886. március 16-án pedig magyarul adták elő a Népszínházban.²⁴ Három évvel később Strauss Bécsben elhunyt, így *A cigánybáró* vált az utolsó, még életében színre vitt darabjává. A régi szép idők keringői iránt érzett nosztalgia bizonyára szerepet játszott Strauss munkáinak 20. század eleji fogadtatásában Budapesten is, csakúgy, mint másutt.

Három évvel Strauss halála után és húsz évvel a bécsi premiert követően, valamint öt évvel az előtt, hogy a Bécsi Operaházban bemutatták volna, 1905. május 27-én – a helyi közönség nagy örömeire – a budapesti Operaházban is színpadra került *A cigánybáró*. Ahogyan August Beer a *Pester Lloyd*-ban tömören összegezte: „vidám csempészholmi, ami még a legszigorúbb és legkritikusabb határőrt is felvidítaná”.²⁵ A Bécsben hatalmas sikerrel játszott operettet az Opera azzal a szándékkal állította színpadra Budapesten, hogy versenyre keljen a Népszínházzal és más üzleti szemléletű zenei vállalkozással. A premiert azonban az Operaház történetének egy olyan fontos eseménye előzte meg, amely nem kevésbé szimbolikusan hívta fel a figyelmet annak a Magyarországnak a továbbélésére, amely maga volt Strauss operettjének tárgya, és amely a progresszív sajtó, illetve az utolsó több mint harminc év helyi politikájával elégedetlen más szereplők támadásainak is céltáblája volt.

1905. május 23-án a magyar parlament összeférhetetlenségi bizottsága napirendre tűzte Varságh Zoltán Keglevich Istvánnal szembeni ügyét. A Nemzeti Színház és az Opera közismert kétszeres intendánsa akkor már nem volt hivatalban, sőt, távozásával együtt maga a sokat kritizált pozíció is megszűnt – hogy aztán majd 1912-ben újra felállítsák. Az ügy lényege abban állt, hogy Keglevich, még intendánsi státusa betöltésének ideje alatt, hatezer koronát meghaladó királyi kegydíjat kapott, ami a vádló fél szerint összeegyeztethetetlen volt az egyidejű állami hivatalviseléssel.²⁶ Ha nem Keglevichről lett volna szó, a bizottsági ülés talán észrevétlen maradt volna és tárgya mindenképpen kívül esne e cikk keretein. Ám az, hogy Keglevich újfent olyan viharos pénzügyi botrányba keveredett, amely sok lapban visszhangot kapott, emlékeztette a közönséget azokra az időkre, amikor ő irányította az Operaház ügyeit, azokra az évekre, amelyeket az átláthatóság hiánya, a személyes konfliktusok, az autoriter módszerek és az igazolatlan kiadások fémjeleztek.

Ez a botrány abba a sorozatba tartozott, amely az elhíresült 1904. november 18-i „zsebkendőszavazást” és a rákövetkező, a Szabadelvű Párt harmincéves hatalmát lezáró választásokat követően felkavarta a magyar politikai életet. Nem sokat javított a helyzeten, hogy a bizottságnak Tisza István korábbi miniszterelnök szolgáltatott információt Keglevich kegydíjáról – annak a Tisza Kálmánnak

²⁴ A librettót Gerő Károly és Radó Antal fordította magyarra. Loewenberg (1978: 1118) tévesen állítja, hogy a premier március 26-án lett volna.

²⁵ B. [August Beer] 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhause. *Pester Lloyd* 1905. május 11.

²⁶ [sz. n.] 1905: Keglevich István gróf 'kegydíja'. *Az Újság* 1905. május 23. Lásd továbbá például [sz. n.] 1905: Keglevich István halálós párbaja. *Pesti Napló* 1905. május 30.; [sz. n.] 1905: Gróf Keglevich ügye (A titkos akták körül). *A Nap* 1905. május 28.

Gúnyrajz Keglevichről



Forrás: *Bolond Istók* 1905. április 30.

2. kép

a fia, aki Keglevichet 1886-ban az intendánsi posztra ajánlotta, és maga is meglehetősen vitatott híró politikus volt. Mint ahogy az sem segített sokat, hogy az ügy végeredménye a szélesebb közvélemény előtt titok maradt. Az arisztokrata és liberális politikai elit képviselői számára kegydíjként kifizetett közpénzek kérdése nyilvános vitává duzzadt a helyi lapokban. *A Nap* például a következőképpen érvelt:

„Gróf Keglevich István, mióta a közügyek színterén áll, folyton a legreakcionáriusabb egyénnek mutatta magát. Az ő fekete-sárga érzése minden egyes tényében megnyilvánult. Mint intendáns következetesen üldözte a hazafias nyilatkozásokat, akár a Kossuth-ünnepélyek, akár egyes nemzeti darabok előadásáról lett légyen szó. Mikor a Vígszínháznál

volt, rendszeres német előadókat akart ott meghonosítani. A főrendiházban, a delegációban, majd utóbb a képviselőházban, bármihez szólt is, mindig a rideg abszolutizmus és a magyar-gyűlölet hangján tette ezt. Azt hogy az osztrák császár adjon neki évdíjat – azt gróf Keglevich csakugyan és busásan megszolgált. De hogy a magyar korona utalványozzon neki közpénzekből kegydíjat, ezt a legindokolatlanabb pénz-pazarlásnak kell minősítenünk. [...] Áldozatról beszélni a legszertelenebb túlzás. Enyhén szólva, fölösleges, hogy gróf Keglevich lerontsa a kétségtelen, szinte művészi ügyességébe vetett hitet.”²⁷

Az autoriter igazgatási módszereken és a túlköltségesen kívül Keglevich intendánsi idejét a repertoár összeállítása tette emlékezetessé és széles körben elítéltté. 1886–1888 és 1898–1902 közötti működése idején került színre az Operaházban Wagnertől a *Mesterdalnokok*, a *Siegfried* és egy sokat bírált *Trisztán*-előadás, Verdi *Otello*-jának egy meglehetősen sikertelen előadása és egy ugyancsak katasztrofális *Sarolta* Erkeltől; mindemellett pedig Donizetti iránt is különleges elkötelezettséget mutatott, bár a premerek többsége operett vagy balett volt. Keglevich, úgy tűnik, különösen kedvelte Goldmark és Lehár Ferenc munkáit, akik hozzá hasonlóan fekete-sárga szimpatizánsok voltak, de ugyancsak az ő intendánsi ideje alatt mutatták be Lortzingtól *A fegyverkovácsot*, Suppétól

²⁷ [sz. n.] 1905: Gróf Keglevich ügye. *A Nap* 1905. május 28.

a *Szép Galatheát*, illetve Offenbachtól a *Hoffmann meséit*.²⁸ Szintén Keglevich idején állították színpadra Strausztól *A denevért* 1902-ben.

Miközben az újabb nyilvános botrány bontakozott a helyi lapok hasábjain 1905-ben, az Operaház műsorra tűzte Strauss *A cigánybáróját*. Nem tudhatjuk, hány embernek volt Budapesten *déja vu* érzése, de az aktuális operaigazgató, Máder Rezső annak a botránynak köszönhetően került az igazgatói székbe, amelynek során Keglevich néhány évvel korábban elbocsátotta Mészáros Imrét, az ugyancsak tehetséges fiatal zenei igazgatót.²⁹ Többféleképpen is próbálták megnyerni a közönség tetszését, és hogy a darab repertoárba való felvétele legitimitást kapjon. Egy héttel a premier előtt hirdetés jelent meg a város fontosabb lapjaiban, amely szerint 1905 májusának végéig háromszor játsszák *A cigánybárót*, és a bevételeket mindannyiszor jótékony célokra ajánlják fel. A május 27-i premier Jókai Mór szobrának elkészítését volt hivatott szolgálni; a következő, május 29-i előadás bevételeit a Magyar Hírlapírók Országos Nyugdíjintézete, illetve az írók és zurnaliszták „Otthon” köre kapta; a harmadik, május 31-i előadásból származó bevétellel pedig, amely során Strauss *Pázmán lovag* című balettje is bemutatásra került, a fővárosi rendőrtisztek nyugdíjalapját és egyesületét támogatták. Az első két előadásra az Operaházban, a harmadikra a rendőrkapitányságokon lehetett jegyet váltani.³⁰

Nagyon sokan akartak jegyet venni, ami egy esetben összetűzéshez is vezetett, olyannyira, hogy a teljes pompába öltözött hölgyek egy része inkább hazament, ezért a nézőtér végül csak félig telt meg.³¹ Abbéli próbálkozásaik során, hogy a „csempészett jószágot” a repertoár részeként legitimálják, az elgondolás támogatói sokféle érveléssel hozakodtak elő. Sokan állították – Beer nyomán –, hogy *A cigánybáró* inkább opera, különösen azt figyelembe véve, hogy Jókai munkája inspirálta:

„*A cigánybáró* muzsikája nem ér fel *A denevér* szikrázó frissességéhez, briliáns hangulatához, sziporkázó humorához, amelyet pajkos szüzséje tulajdonképp kiprovokálna. *A cigánybáró* szolidabb és kimertebb, a Barinkay–Saffi szerelmespár vadházassága ellenére is. A csak Strausstra jellemző víg természet itt is újra győzedelmesen tör

²⁸ Ami a balettet illeti, eltekintve az *Excelsior* botrányos színrevitelétől, az Operaház vendégül látta a Szentpétersvári Királyi Balett Társulatot, amely Cesare Pugni és Léo Delibes számos munkáját ismertette meg a közönséggel. Lásd Prokopovych 2008: 39–53.

²⁹ Lásd Prokopovych 2010: 71–90. Máderről lásd Kereszty 1936: 53.

³⁰ Lásd például [sz. n.] 1905: *A Czigánybáró az Operában. Magyar Szó* 1905. május 23.; [sz. n.] 1905: *A Czigánybáró az Operában. Budapesti Hírlap* 1905. május 23.; [sz. n.] 1905: *Az Operaházban. Pesti Napló* 1905. május 25.; [sz. n.] 1905: *Az Operaelőadás a Jókai-szobor javára. Budapesti Napló* 1905. május 25.; [sz. n.] 1905: *A Czigánybáró. Az Újság* 1905. május 24.; [sz. n.] 1905: *Königliches Opernhaus. Pester Lloyd* 1905. május 25.; [sz. n.] 1905: *A Cigánybáró. Pesti Hírlap* 1905. május 26.; [sz. n.] 1905: *Opera. Független Magyarország* 1905. május 26.; [sz. n.] 1905: *Hírek a színházakból. Hazánk* 1905. május 26.; [sz. n.] 1905: *Az Operaházban. Alkotmány* 1905. május 26.; [sz. n.] 1905: *A Cigánybáró. Budapest* 1905. május 27.; [sz. n.] 1905: *Der Zigeunerbaron. Neues Pester Journal* 1905. május 27.

³¹ [sz. n.] 1905: *Königliches Opernhaus. Pester Lloyd* 1905. május 29.

felszínre, gyakran viharosan, elűzve némely jelenet komolyságát, egy-egy könnyed kupléval, vagy pezsgő keringővel (ahogyan azt csak a „keringőkirály” volt képes megírni) vonul be.”³²

További érvként arra hivatkoztak, hogy az operett „Németország legnagyobb színpadjain” már bizonyított:

„Ez a kitűnő darab Németország legkiválóbb operáiban már régóta jelen van; ott tudják, hogyan lehet összekapcsolni a hasznosat a kellemessel, és egy jó operettel tesznek szert arra a pénzre, amelyet néhány rossz opera esetében ráfizetnek. A Berlini Udvari Operaházban nemcsak Johann Strauss nyert polgárjogot, de lehetőséghez jut [Arthur] Sullivan is a *Mikadó*val, és Sidney Jones is a *Geishá*val. A tartalmas könnyűzene egyébként is nyereséget hoz az operák elegáns termeibe, mégpedig nem annyira a biztos bevétel miatt, mint inkább azért, mert új közönséget is odavonz, amely azután visszatér a nehezebb fogások élvezete végett is. Ezért hát nekünk sincs kifogásunk ellene, ha *A cigánybáró* bekerül a repertoárba azt követően is, hogy [az aktuális előadások] jótékony céljait már betöltötte.”³³

A legfőbb érv az operett előadására a magyar főváros első számú zenei intézményében azonban már Strauss körültekintő témaválasztásának köszönhetően kéznél volt.

„Nálunk a Cigánybárót nem csupán a cigányok juttatták diadalra, nem azoknak köszönhetette sikerét a magyar földön. Bennünket más szempontból is érdekelt a bécsi keringőkirály, a német operette atyamesterének ezen kiváló alkotása. Hazafias örömünk is telhetett ebben a műben. Nemcsak azért, mert magyaros a tárgya, a cselekmény helyszíne és a szereplők jórésze, hanem mert Jókai géniuszának varázsa nyilatkozott meg abban.”³⁴

A közönség roppant lelkes volt és szinte az összes nagyobb dalt megismételték, így az előadás végül 11 óráig tartott.³⁵ Több beszámoló is úgy értékelte, hogy Máder Strauss zenéje és az elvárt komikus hatás iránti látható rajongással vezényelt, és összegzésképp megállapították, hogy az Operánál – ahol természetesen minden jegy előre elkelt – jobb helyszín aligha akadhatott volna az operett színre viteléhez:

³² B. [August Beer] 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhause. *Pester Lloyd* 1905. május 27. Hasonló értelmezésért lásd –dö 1905: Der Zigeunerbaron. *Neues Politisches Volksblatt* 1905. május 28.; [sz. n.] 1905: A cigánybáró. *Budapesti Hétfői Hírlap* 1905. május 29.

³³ B. G. 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhaus. *Budapester Tagblatt* 1905. május 28.

³⁴ [sz. n.] 1905: Cigánybáró az Operában. *Pesti Hírlap* 1905. május 28.

³⁵ B. G. 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhaus. *Budapester Tagblatt* 1905. május 28.

„*A cigánybáró* határozottan foglalta el új helyét, az első felvonásban egyenesen győzedelmesen, ebből Barinkay belépőjét és Szaffi cigány dalát is meg kellett ismételni, a finálét pedig viharos taps kísérte. A szomorú második felvonás alatt mintha lankadt volna a figyelem, de az utolsó színre aztán újra felpezsdült a hangulat. A 'Pázmán' színes és ízlésesen rendezett balettje, amelyben Gisela Schmieck virtuóz táncossal és magával ragadó kecsességgel tűnt ki, rendkívüli sikert aratott. [...] A jegyek a szízen előrehaladta és a magas árak ellenére mind elkelték.”³⁶

A *Pester Lloyd* különösen a balett-társulat kiválóságát emelte ki: „A balett újabb csodálatos díszként tündökölt azon az ünnepi öltözéken, amelyet ma *A cigánybáró*ra adtak. Erőtéljes zenekar és kórus teljes díszében jelent meg, olyan elegáns, dekoratív pompában, amelyet Operaházunk nyújtani tud, egy szinte minden tekintetben dicséretes előadásban, amelyet Máder karmester biztos, habár olykor talán kissé túlzottan is óvatos kézzel irányított.”³⁷ A *Pázmán lovagot* a *Budapesti Hírlap* egyenesen „magyar vígoperának”³⁸ nevezte. Így hát, amikor egy újabb Strauss darab repertoárba vételéhez kellett indoklás, az már eleve készen állt a közönség nagyobb részének hozzáállásában:

„Azt az elegáns közönséget, amely a mai premieren megjelent a mi gyönyörűséges Operánkban és szinte teljesen megtöltötte azt, semmiféle zeneesztétikai kétség nem gyötörte. Teljes élvezettel merültek el a hangok híres mesterének szeretetreméltó kinyilatkoztatásaiba és ünnepelték a remiszenciacákat. Nem beszél-e a legékesszólóbban ennek az „operettnek” a belső értéke mellett, hogy a mai hallgatók tulajdonképp nem premierre érkeztek, hanem egy régóta jól ismert, számukra kedves darabot akartak újra hallani! Méghozzá új és egy talán művészileg is értékeőbb szereposztásban ahhoz képest, mint amelyet az operettszínházak képesek kínálni.”³⁹

Az előadást kritizálóknak is – mint például a *Budapesti Napló* – el kellett ismernie a közönség nagyfokú érdeklődését, és azt is, hogy a várakozások kielégítést nyertek. Belátták, hogy noha „manapság, amikor [mindenütt] Wagner hatalmas orkesztruma dominál, az operai színpadokon bajosan fog magának tért hódítani az operette. [...] Az *Angot asszony leánya*, a *Hoffmann meséi* és *A denevér* már megtették sikeres útjukat a mi operánkban, most ezekhez csatlakozik a *Cigánybáró* is.” Az újságíró mindenestre kitarzott amellest, hogy „természetesen rendszert csinálni ebből nem lehet, nem szabad és nem is felel meg az operai intenciónak, de ha már megteszik, akkor legalább elvárjuk, hogy olyan előadást produkáljanak, amely minden tekintetben kielégítő, nem pedig olyant, aminő a *Cigánybáró* mai előadása volt, amelyből hiányzott a jókedv, ahol hiába kerestünk humort.” Az előadás stílustalan és fárasztó voltát ecsetelve – „csupa unalom uralkodott és különösen

³⁶ *Pester Lloyd* 1905. május 27.

³⁷ B. [August Beer] 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhause. *Pester Lloyd* 1905. május 27.

³⁸ [sz. n.] 1905: Cigánybáró az Operaházban. *Budapesti Hírlap* 1905. május 28.

³⁹ -dő 1905: Der Zigeunerbaron. *Neues Politisches Volksblatt* 1905. május 28.

a prózai részek nehézkes, vontatott menete fárasztotta a közönséget” – mégis el kellett ismernie, hogy „az előadást nagy közönség nézte és tapsolta végig. A felvonások után Máder igazgatót is a lámpák elé szólították.”⁴⁰

Egy különleges improvizáció még tovább fokozta a magyar bemutató egyediségét. Igaz, Strauss művében eleve érezni lehetett a magyar ízt, a budapesti premier során, a második felvonásban ezt még tovább fokozták a *Rákóczi induló* beemelésével:

„Ennek a zenének különös előnye magyaros jellegében található, amit a helyszín és az előadók kölcsönöznek neki. Strauss azonban mindezt nem korlátozta egy kis kolorit felvitelére, amely egy operetthez elegendő is lett volna, ahol a »genius locit« az emberek teljesen pontosnak feltételezik. A partitúra széles szakaszain keresztül dübörögnek hangosan és bőségesen a nemzeti ritmusok, a »Rákóczi induló« beillesztésével a második felvonásba pedig még erőteljesebb lett a magyar hangzás a budapesti előadásban. Strauss meglepő biztonsággal talált magára a számára idegen környezetben.”⁴¹

Strauss számára nem volt ismeretlen a *Rákóczi induló*, és az Operában is volt már korábban példa az eredeti darab megváltoztatására és a helyi vonatkozások beemelésére, a *Rákóczi induló* használata azonban még sohasem fordult elő. Egy esetben – az *Excelsior* 1887-es premierje kapcsán – komoly sajtóvita kerekedett abból a kérdésből, hogy vajon játsszák-e a *Rákóczi indulót*.⁴² Amíg 1887-ben az ellenzéki lapok által propagált ötlet, hogy a *Rákóczi indulót* a birodalmi himnusz, a Gott erhalte helyett kellett volna játszani – amit a bécsiek illesztettek Marengo balettjének eredeti kottájába –, nem valósult meg, most a korábban betiltott, felforgató forradalmi magyar dal olybá tűnt, mintha a kettős monarchia legitim zenei örökségének része volna. Logikus hát, hogy mindazok, akik egyetértettek az operett politikai üzenetével, mint a *Pester Lloyd* Beerje, igencsak sikeres zenei vállalkozásnak, az operaházi repertoár értékes kiegészítésének tekintették *A cigánybáró* bemutatóját:

„Ebben a zenében pikáns keverékké áll össze a magyar és a bécsi vér. És egy csepp cigány vér is vegyül hozzájuk, amely még izgalmasabban színezi őket, mint például Szaffi saját egzotikus hangulattal rendelkező, vadul szenvedélyes dala. Ez a részlet egy teljesértékű operában is megállná a helyét, csakúgy, mint az első és a második felvonás hosszan elnyúló, drámai elánnal fokozódó fináléi, a szerelmi részlet lágy líraisága, vagy a két »pirók« költői duettje. Közöttük vérpezsdítő zene, [...] régtől fogva ismerős, olyan, ami már az ember fülébe mászott, mint például a csodálatos Kincskeringő [és] a magyar hódoló kórus. [...] A harmadik, a választékot tekintve soványabb felvonást hatásosan ékesíti a »Pázmán lovagból« vett balett muzsikája, amely természetesen illeszkedik a záró bécsi képbe. Először egy teljes polka, csíntalan kecsességgel, azután

⁴⁰ L. 1905: *A Cigánybáró az Operában. Budapesti Napló* 1905. május 28.

⁴¹ *Pester Lloyd* 1905. május 27.

⁴² Prokopovych 2008: 39–53.

egy *andantino grazioso*, ami tulajdonképpen nem más, mint egy nemesen szerkesztett mazurka. Ezt egy keringő követi – részben gondtalan és szeszélyes, részben elegánsan ringó, és végezetül egy csárdás, egy hangulatos légikus *lassíval*, és pezsgő *friss-sel*.⁴³

Mindenesetre úgy tűnik, hogy hiába volt az operaházi vezetés minden igyekezete, az eredeti szüzsébe gondosan beillesztett patrióta felhangú tematikus és zenei toldalékok, sőt, a három előadás jótékony jellege, a sajtó egyes képviselői nem igazán voltak meggyőződve arról, hogy szükség van a repertoár ilyen jellegű kiszélesítésére. *Az Újság* például füstölgött a dühtől:

„Nem szívesen látjuk az operettet az Operaházban. [...] A mi Operaházunknál megéppenséggel sok mindennek tudjuk híját. Hogy Mozartot nem tudják játszani, hogy igazi stílus nincs egyetlen előadásban sem, hogy egész sor jelentős mű nincs az Operaház műsorán, hogy egyes műveket nem tudnak kihozni idő, másokat meg pénz hiányában: minderről minek újra, tán századszor beszélni. De felvetődik sorra minden panasz, a mikor íme van idő 'A cigánybáró' betanulására és van pénz, sok pénz a drága színpadi kiállításra. [...] 'A cigánybáró' halvány pislogása egy daltermelő géniusznak, erőltetett és színtelen muzsika, melyben csak itt-ott csillanik fel egy-egy szikra az igazi Straussból. Miért kell megint egy Strauss-operett? [...] És miért kellett éppen ebben megmutatni, hogy az ország első zenés színháza nem bírja el a versenyt akármelyik jobb fajta vidéki társulattal az operetta terén? És egyáltalán miért kellett megint operettel előhozakodni? [...] Háromszoros jótékony cél csak betömi a kritika száját és elnémítja még a legkövetelőbb jóízlést is. [...] S miközben [...] Szoyer Ilonka, ugyancsak az Operaház primadonnája, előre is versenyt énekel a saját színházával, a Városligeti Színkörben. És miközben leszorul a játékrendről a '[Báthory] Mária' és nem halljuk a 'Bánk bán-t' és 'Fidelio-t' és 'Varázsfuvoló-t' és a 'Bolygó hollandi-t' és 'Trisztán-t' és [...] nincs vége a sornak: az Operaházban vad buzgalommal dolgoznak 'A cigánybáró-n.' [...] Itt hiába *egyesek buzgósága*, színes, elven játéka, hiába *a rendezés gondossága*, mikor az előadás omnibusz-tempóban czammog előre, az énekesek nagyrésze erőltetetten énekel s a mikor az egész próbálkozás a kép telenség, fölöslegesség és művésziatlenség hármasszoros bűnében szenved.”⁴⁴

A premier tehát valami szokatlant eredményezett: *A cigánybáró* körül egy hosszabb vita kerekedett az Operaház mint intézmény természetéről, és annak identitásáról, valamint az operett repertoárbeli helyéről. Mindez annak ellenére történt, hogy az előadás sikeres volt, sőt, a közönség örömmel üdvözölte a premiert és visszatapsolta az énekeseket, valamint az igazgatót. Gyakran hangoztatták, hogy a színház csodálatos miliője, az énekesek operaénekesi képzettsége és a karmester elkötelezettsége sem volt elegendő ahhoz, hogy egy operett

⁴³ B. [August Beer] 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhause. *Pester Lloyd* 1905. május 27. Kiemelés az eredetiben.

⁴⁴ [sz. n.] 1905: Színházi képtelenségek. *A cigánybáró*. *Az Újság* 1905. május 28. Kiemelés az eredetiben.

sikeres lehessen az Operában: további – más jellegű – készségek ugyanis hiányoztak. Ahogyan a *Hétfői Hírlap* lakonikusan fogalmazott:

„Az opera zenekara kitűnő, a karmester – maga az igazgató – igen ambiciózus, a szereplők is élénk buzgalmat mutattak, de mindez nem elég arra, hogy az operetta kedves, de léha műzsája ez ünnepies csarnokban jól érezze magát. A humor, a könnyű jókedv, a vidám tréfa épp oly idegenszerű itt, mint az a játékbeli temperamentum, amely nélkül jó operetteloadás nem képzelhető el. A szereplők kissé merevek, a játék túlságosan stilizált.”⁴⁵

Vélhetően éppen ez a könnyű, léha temperamentum és humor hiányzott az egyébként jól előkészített, és jól is fogadott premierből. Úgy tűnik, hogy az előadás minősége alig számított – különösen annak a ténynek a fényében, hogy a közönség nagyobbik része tulajdonképpen azért érkezett, hogy egy régi kedvencét meghallgassa és elmerüljön a régi idők emlékeiben. Ráadásul, az előadás minőségének értékelését, csakúgy, mint annak közéleti fogadtatását messzemenően meghatározta az adott kritikus kulturális és politikai értékrendszere. Nem véletlen, hogy a régebbi fővárosi lapok, mint például a *Pester Lloyd* – amely hagyományosan szimpatizált az éppen összeomlófélben lévő szabadelvű politikai elittel és annak operavezetési ügyleteivel – teljes mértékben támogatták a szóban forgó premiert, és talán még inkább támogatták volna, ha az nem megelőzte, hanem követte volna a bécsi operaházi premiert. Az újabb, radikális lapok nacionalista érzületüktől vezérelve éppen ellenkezőleg, teljes mértékben érdemtelennek találták a bemutatót: az Operaházat a legmesszebbmenőkig rosszul irányított intézménynek tartották, amelyben a nemzeti kultúra – bármit is jelentsen ez – nem kapta meg azt a központi helyet, amely megilleti; a kellőképpen jómódú társaság – vagyis éppen az Opera tényleges irányítását ellátó és a művészeti kérdésekben döntést hozó elit – szabadidős szokásait pedig érthetetlennek és súlyosan idejétmúltnak vélték.

1905. május 29-én, *A cigánybáró* második operai napján Keglevich István életét vesztette a Néppárt vezérével, Hentz Károllyal zajló vitája folyományaként vívott főúri párbajban.⁴⁶ Ezt megelőzően a lapok felváltva tudósítottak⁴⁷ a Strauss-premierről és a Keglevich-ügyről, most azonban – különösen, hogy a bemutatót követően az érdeklődés némiképp alábbhagyott – a helyi napilapokban a párbaj lépett elő fő témává. Túlzás nélkül nevezhetnénk az eseményt – ahogyan sok lap meg is tette – „véres szenzációnak”⁴⁸ (lásd a 3. képet). Max Rutthkai-Rothausser 1905. május 29-én tette közzé a nekrológját Keglevichről a *Pester Lloyd*-ban:

⁴⁵ [sz. n.] 1905: *A cigánybáró*. *Budapesti Hétfői Hírlap* 1905. május 29.

⁴⁶ Lásd például [sz. n.] 1905: Keglevich István halálos párbaja. *Pesti Napló* 1905. május 30.

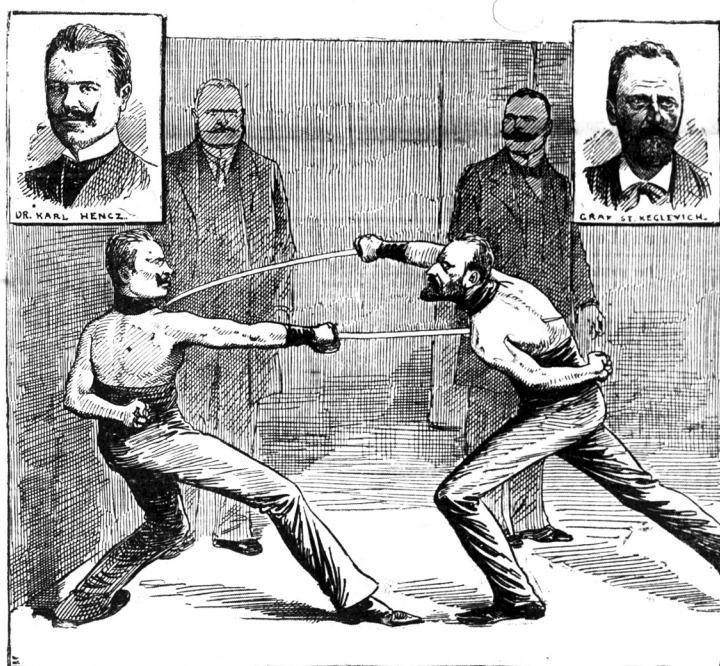
⁴⁷ Lásd például [sz. n.] 1905: Gróf Keglevich ügye (A titok akták körül). *A Nap* 1905. május 28.

⁴⁸ [sz. n.] 1905: Keglevich István halálos párbaja. *Pesti Napló* 1905. május 30.

„Az a kimért és száraz üzenet, amelyben a képviselőház elnöke bejelentette gróf Keglevich István parlamenti képviselő »hirtelen elhunytát«, semmilyen fogódzót nem nyújt ahhoz, hogy felmérjük a mai tragédia súlyát, ahhoz, hogy megmagyarázza: miért tárgyalják izgatottan, feldúlva, rémülten és bensőjükben meghatódva ezren és ezren odakint az utcákon a Keglevich-féle összeférhetlenségi ügy ezen megrázó megoldását [...] Ha átlagos emberről volna szó, akkor még egy végzetes kimenetelű párbaj sem eredményezte volna a lázas érdeklődés ilyen robbanásszerű megnyilvánulásait. A szerencsétlenül járt férfit, aki most átszúrt szívvel, némán és élettelenül fekszik, sokan gyűlölték, félték és tisztelték, azon kevesek pedig, akiket barátjának választott, őszintén szerették, közömbös azonban nem maradt iránta senki. [...] Magyarországon egy erős jellemmel, egy erős szívvel kevesebbet találunk. Művészi világunk egy elhivatott harcosát veszítette el, az ország szabadelvűi pedig olyan társukat siratják az elhunytban, aki az utolsó lélegzetig hűségesen és megingathatatlanul kitarzott a politikai arénában a szerencsétlen választási küzdelem után a bár megtépázva és foszlottan, de tisztán és makulátlanul visszahozott zászló mellett.”⁴⁹

3. kép

„Halálos kimenetelű kardpárbaj”



Forrás: *Neues Politisches Volksblatt* 1905. május 30.

⁴⁹ Max Rothausser 1905: Feuilleton. Graf Stefan Keglevich. *Pester Lloyd* 1905. május 19.

Az időbeli egybeesés mélyen szimbolikus: Keglevich Tisza Kálmán „rég Magyarországnak” és egyoldalú kormányzasi rendszerének megtestesítője volt. Mintha benne öltött volna testet mindaz a jó és rossz, amely mindazon letűnt dolgok mögött állt, amelyek elértek kiszámítható végükhöz. Keglevich halála ugyanakkor ironikus módon a szimbolikus végét jelezte annak a Magyarországnak is, amely Strauss operettjének tárgya volt. Keglevich lényegében azt a Magyarországot testesítette meg, amelyet Bécs ismert, imádott és kinevetett: egy autokratikus, katonás, pénzpocskelő, színes, robbanékony és arrogáns jellemet, aki mélységesen hűséges osztrák alattvaló. Keglevichcsel Budapest színházi életének csaknem húsz esztendeje múlt el örökre. Nem csoda, hogy még a világ hírei – nemhogy az operapremier – sem váltak rendszeres vita tárgyává a parlamentben, a magasabb társasági körökben, a kávéházakban és az utcákon.⁵⁰ Az összetűzés merő abszurditása nevetséges lett volna, ha a végzetes kimenetelre nem irányítja a figyelmet (élénk ecsetvonásokkal) a „rég Magyarországnak” és annak arisztokratikus értékei, szokásai, életmódja továbbélő jelenlétére a nyilvánosságban – és ezzel egyidejűleg rá nem mutat annak kezdődő végére is. Éppúgy, ahogyan többé már nem a szabadelvű párti urak döntöttek az ország fejlődésének mikéntjéről, nem az ő embereik határozták meg Budapest első kulturális intézményének ügyvitelét sem. Az államilag kinevezett intendáns intézményét eltörölték, és csak tíz év múlva állították vissza rövid időre újra. Mindez természetesen nem azt jelentette, hogy az arisztokrácia és régi értékei többé nem befolyásolták volna a nyilvános vitát, ám amikor 1913-ban Bánffy lett az opera intendánsa, nehéz lett volna egy Keglevichtől jobban különböző arisztokratát találni. Az avantgárd képviselői közé tartozó író és drámaíró Bánffyra az intézmény felvirágzóztatójaként emlékezhetünk, bár még egy évtizednek kellett eltelnie, mire mindez valóra vált. Időközben *A cigánybáró* meghódította a budapesti operaszínpadot, Keglevich teste pedig a halottasházban pihent – egy új korszak kezdete derengett.

Fordította: Kiss Zsuzsanna

FORRÁSOK

Alkotmány, 1905.

Borsszem Jankó, 1882.

Budapest, 1905.

Budapester Tagblatt, 1905.

Budapesti Hétfői Hírlap, 1905.

Budapesti Hírlap, 1905.

⁵⁰ [sz. n.] 1905: Keglevich István halálos párba. *Pesti Napló* 1905. május 30.

Budapesti Napló, 1903, 1905.
Független Magyarország, 1905.
Hazánk, 1905.
Magyar Szó, 1905.
A Nap, 1905.
Neues Pester Journal, 1905.
Neues Politisches Volksblatt, 1905.
Pester Lloyd, 1895, 1905, 1911, 1919.
Pesti Hírlap, 1905.
Pesti Napló, 1905.
Az Újság, 1905.
Vasárnapi Újság, 1904, 1905.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Brodzsky Ferenc 1966: *Johann Strauss életének krónikája*. Budapest.
- Crittenden, Camille 2006: *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*. Cambridge.
- Csáky, Moritz 1996: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Wien – Köln – Weimar.
- Hanák, Péter 1994: The cultural role of the Vienna-Budapest Operetta. In: Bender, Thomas – Schorske, Carl E. (eds.): *Budapest and New York: Studies in Metropolitan Transformation, 1870–1930*. New York, 209–223.
- Hont Ferenc (szerk.) 1962: *Magyar színháztörténet*. Budapest.
- Jakob H. E. 1939: *Johann Strauss, Father and Son*. Richmond.
- Kárpáti János 2011: *Képes magyar zenetörténet*. Budapest.
- Kereszty István 1936: A magyar királyi Operaház 1884–1935-ig. In: Molnár Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve*. Budapest, 40–63.
- Kis Domokos Dániel 1999: *Kék Duna keringő. Emlékkiállítás ifjabb Johann Strauss halálának 100. évfordulója alkalmából*. Budapest.
- Loewenberg, Alfred: 1978: *Annals of Opera, 1597–1940*. London.
- Németh Amadé 2010: *A magyar operett története*. Debrecen.
- Polonyi Péter 1990: Adapting and Equalization. Operetta Librettos from 1862 to 1906. In: Farkas, Reinhard (Hrsg.): *Das Musiktheater um die Jahrhundertwende: Wien-Budapest um 1900*. Wien, 25–33.
- Prokopovych, Markian 2008: Die Produktion von Excelsior in Budapest 1887: Modernität, Erotik und die Bestätigung der politischen Ordnung. In: Toelle, Jutta – Müller, Sven Oliver (Hrsg.): *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien – München, 39–53.
- Prokopovych, Markian 2010: From Gypsy Music to Wagner without a Transition? The Musical Taste of the Budapest Urban Public in the Late Nineteenth Century. In: Müller, Sven Oliver – Ther, Philipp – Toelle, Jutta – zur Nieden, Gesa (Hrsg.):

Oper im Wandel der Gesellschaft: Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa. Wien – Köln – Weimar, 59–88.

Prokopovych, Markian 2011: From Nicolai to Offenbach: International Operetta at the Budapest Opera House, 1880s–1900s. In: Katalinić, Vjera – Stanislav, Tuksar – Harry, White (ed.): *Musical Theatre as High Culture? The Cultural Discourse on Opera and Operetta in the 19th Century / Glazbeno kazalište kao elitna kultura? Kulturološki diskurs o operi i opereti u 19. stoljeću.* Zagreb, 107–123.

Prokopovych, Markian 2013: *In the Public Eye: Budapest Opera House, the Audience and the Press, 1884–1918.* (Megjelenés előtt.)

Sadie Stanley (ed.) 1992: *The New Grove Dictionary of Opera.* Vol. 3. London.

Székely György (szerk.) 1994: *Magyar színházművészeti lexikon.* 1. kötet. Budapest.

Tallián, Tibor 1990: Musikthater in Budapest um die Jahrhundertwende. In: Farkas, Reinhard (Hrsg.): *Das Musiktheater um die Jahrhundertwende: Wien-Budapest um 1900.* Wien, 53–60.

Pálóczy Krisztina

„Ha a rezesbanda ráreccsenti, az már valami...” Rézfúvós zenekarok a Kárpát-medencei magyar falvak zenei életében

Jelen tanulmány középpontjában a rézfúvós zenekaroknak a magyar falvak zenei életében betöltött szerepe áll a zenekarokról készült gyűjtések eredményeire építve. Vizsgálom a zenekarok létrejöttét és a faluközösséggel való kapcsolatukat, azt, hogyan illeszkedtek be ezek a zenekarok a falu zenei életébe, hétköznapjaiba, ünnepeibe. Kitérek a zenekarok megalakulásának körülményein túl a próbákra és a szereplésekre, arra, hogy hogyan élték meg a zenészetet mindennapjaikban, és hogyan alakult a zenekarok repertoárja a fenntartók változásának hatására. A zenekarok bemutatásánál igyekszem minél többet idézni tőlük, hogy az általuk használt kifejezések világítsák meg, mit jelent számukra a zenélés, a zenekar. Helyszíni gyűjtéseink során igyekeztünk saját közegükben is megfigyelni a zenekarokat, a köztük és a fogyasztók közti kapcsolatot.

A ZENEKAROKRÓL ÁLTALÁBAN

A rézfúvós zenekarok a magyar népzeneben a 19. század végén és a 20. század elején kezdtek megjelenni. A magyar fúvószenekarok vidéki fénykora a 20. század első felére esett. Kisebb (6–8 tagú) és nagyobb létszámú (20–25 tagú) falusi rezesbandák az 1960-as évekig nagy számban működtek.¹ Jelenleg nem rendelkezünk olyan felméréssel, hogy az ország mely területén voltak fúvószenekarok, de azokon a vidékeken, ahol volt ilyen irányú gyűjtés, kiderült, hogy szinte minden faluban működött hosszabb-rövidebb ideig fúvószenekar. Ezt jól példázza Terék József Tápió-menti gyűjtése, mely szerint azon a környéken is majdnem minden településen működött fúvószenekar.² A Tari Lujza által bejárt³ Zoborvidékről – ahol 2007-ben Alföldy-Boruss Márkkal mi is végeztünk rézfúvós kutatásokat – is megállapítható, hogy minden falunak külön zenekara volt. Ha két

¹ Sárosi 1998: 32.

² Terék József rendelkezésemre bocsátotta még kiadatlan Tápió-menti kutatásait. A következő településeken volt rézfúvós zenekar: Nagykáta, Tápióbicske, Bénye, Gomba, Káva, Kóka, Pánd, Tápiógyörgye, Tápióság, Tápiósáp, Tápiósüly, Tápiószecső, Tápiószele, Tápiószentmárton, Tóalmás, Űri.

³ Beszámoló: Tari 1996.

falu megpróbált közös zenekart létrehozni (például Béd és Menyhe⁴), idővel azok is különváltak.

A fúvószenekarok eredete a szerb, illetve a sváb hagyományokhoz is köthető, de a rézfúvós zenekarok kialakulására minden bizonnyal hatással voltak a katonaságnál és a tűzoltó-egyesületeknél használt rézfúvós hangszerek is, és fontos lehetett a katona- és tűzoltózenekarok nemzetiségi zenekarokhoz képest magasabb presztízse.

A legtöbb esetben zeneileg nem, vagy csak kevésbé képzett parasztemberekből szerveződött a zenekar, zenei színvonalban elmaradtak a cigányzenekarok teljesítményeitől. Hangszereik általában: két klarinét (Es, B), két B szárnykürt, egy Es trombita, egy B basszuszárnykürt vagy eufónium, egy F vagy B helikon, és egy nagydob rászerezelt cintányérral.⁵

A rézfúvós zenekarok szerepét a magyar zenei hagyományban elég későn kezdték vizsgálni. Kodály Zoltán tanulmányában még nem írt részletesen a rézfúvós együttesekről. Egyetlen rézfúvós hangszert említett a „nép hangszerei” között: a szárnykürtöt. Tipológiájában két kategóriát állított fel: a „magakészítette hangszerek” csoportját, ide sorolta a fúvósok közül a pásztorkürtöt, furulyát, dudát és a kanásztülköt; valamint a gyári hangszereket, itt egyetlen rézfúvósként a szárnykürt, a fúvósok közül pedig a szájharmonika és a klarinét kapott helyet.⁶ Ez utóbbi „...a szárnykürttel együtt újabban (még a levente zenekarok előtt) magyar falvakban is terjedő rézfúvó-zenekarok révén került a nép kezébe.”⁷ Sárosi Bálint már bővebben írt a rezesbandákról kifejtve általános jellemzőiket. Leírása alapján a rezesbandák állandó zenekari felállásban játszottak és játszanak, és igaz rájuk a parasztszámok jellemzője: meghatározott létszám, meghatározott hangszerek és sajátos együttes játéktípus.⁸

FORRÁSOK

A rézfúvós zenekarok tudományos feltárása az 1960-as években kezdődött, amikor a zenekarok jórészt már kezdtek felbomlani. Kutatásaim során éppen ezért egyszerre építettem az élő népzenei hagyomány gyűjtésére és az archívumokban fennmaradt írásos és hangzó források feldolgozására. 2005-ben Alföldy-Boruss Márkkal a Vajdaságban először a magyarszentmihályi fúvószenekar játékát sikerült rögzítenünk (NM CD 150-153⁹), 2006-ban Beszterce környéki falvakban szász zenekarok mintájára alakult zenekarokkal készítettünk felvételeket

⁴ NM CD 160.

⁵ Sárosi 1998: 32.

⁶ Kodály 1937: 81.

⁷ Kodály 1937: 82.

⁸ Sárosi nyomán Tari Lujza hangszeres kutatásai is kiterjedtek a rezesbandákra, lásd: Tari 1990. A „parasztszám” vagy „magyarbanda” parasztszámokból, műkedvelő parasztszenészekből álló, leginkább fúvós és vonós hangszereken játszó együttes.

⁹ A Néprajzi Múzeum, Hangtár, Népzenei gyűjtemény CD állomány (NM CD).

(NM CD 154-155), 2007-ben a Zoborvidéken Sófalva, Béd, Kolon, Zsére, Dobok (NM CD 160-164) zenekarait térképeztük fel Tari Lujza korábbi gyűjtései alapján.¹⁰ Gyűjtéseink során igyekeztünk a még működő zenekarokkal felvételeik során is felvételeket készíteni, valamint a zenekari tagokkal, családtagjaikkal, falubeli emberekkel interjúzni a zenekar működéséről.

A felvételek vizsgálatát a Néprajzi Múzeum Népzenei gyűjteményében kezdem. A legrégebbi zenei felvételek fonográfhengeren találhatóak, amely eszköz a zenekari játék rögzítésére nem igazán volt alkalmas.¹¹ Rézfúvós hangszereket, illetve egyéb anyagú szignálhangszereket nem sűrűn rögzítettek, de találunk jelzőkürt-, kanásztülök-, fakürt-felvételeket, Vikár Béla székelyudvarhelyi gyűjtésében szárnykürtöt (MH¹² 485-486), Bartók Béla máramarosi gyűjtésében pedig kürt (MH 2157, 2166, 2197) felvételeket.¹³

A technika fejlődésével a gyűjtési lehetőségek bővültek. Az 1950-es évektől, a magnetofon megjelenésétől kezdve lehetőség volt a szerteágazóbb, tudatosabb gyűjtésre. Ettől kezdve megszorodtak a gyűjtési anyagok a Néprajzi Múzeumban, majd a Magyar Tudományos Akadémia Népzene kutató Csoportjában, a mai Zenetudományi Intézet elődintézményében. A későbbi gyűjtésekben a hangszeres zene kutatása összefonódott a népi hangszerek felmérésével, az azokra vonatkozó tudnivalók gyűjtésével is. A magyar népi hangszerek legteljesebb összefoglalása (és mindemellett számos hangszeres zenei felvétel) Sárosi Bálint nevéhez fűződik, aki a Néprajzi Múzeumnak és az említett kutatócsoportnak is munkatársa volt.

Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Archívumában őrzött, 10 000 órát is meghaladó gyűjtési anyag között mégis elenyésző a rézfúvós zenekarokról készült felvétel: csupán 21 olyan gyűjtési anyag található, mely a rézfúvós zenekarokra vonatkozik. Az első dokumentált gyűjtés 1951-ből származik, amikor Kertész Gyula a mátraszentimrei rezesek anyagát vette hangszalagra. A felvételeken hallható zenekarok létszáma 5 és 10 fő között mozgott. A rézfúvós hangszereken kívül legtöbbször klarinétot, szaxofont és dobot használtak, mint általában a rezesbandákban.

A Néprajzi Múzeum Népzenei gyűjteményében a Lajtha László irányítása alatt létrejött csoport¹⁴ gyűjtéseiben is található négy fúvószenekari felvétel, ezek Tóth Margit, Sárosi Bálint, Dobozy Elemérné és Erdélyi Zsuzsanna gyűjtései. Közülük az 1965-ös felvételen a madocsai héttagú zenekar „kéltű” volt: vonós és rezes hangszereken egyaránt játszottak. Az 1967-es nagycsepelyi felvételükön

¹⁰ Legutóbbi vonatkozó publikáció: Pálóczy 2009.

¹¹ A fonográfra történő gyűjtést Európában először Vikár Béla kezdte el 1895-ben. A Néprajzi Múzeumban 4570 fonográfhenger található.

¹² Néprajzi Múzeum, Hangtár, Népzenei gyűjtemény Fonográfhenger állomány (MH).

¹³ Erről lásd Pálóczy 2009.

¹⁴ 1951-ben a Népművelés Minisztérium adott megbízást Lajtha Lászlónak, hogy folytassák a Magyar Rádióval közösen megkezdett Pátria hanglemezsorozatot. A csoport a népénekeken kívül a hangszeres zene gyűjtését tartotta a legfontosabbnak. Bővebben: Pávai 2000.

is „kétéltű” banda játszik. Mint a felvételen lévő beszélgetésekből kiderül, Somogyban gyakoriak voltak az ilyen jellegű hangszeres zenekarok.

A két nagy archívumban található anyagokban szereplőkön kívül több olyan zenekarról van tudomásunk, amelyről vagy még nincs rögzített gyűjtés, vagy csak leírások, visszaemlékezések maradtak fenn. A bédi rezesbandáról például a Tari Lujza 1994-es gyűjtésében található, a banda egykori prímtrombitásával, Árpás Domokossal való beszélgetés alapján tudunk. Tari részletesen ismertette az egykori korondi rezesbandát is. A még működő zenekarok gyűjtése tervben van mind a Zenetudományi Intézetben, mind a Néprajzi Múzeumban. A magyarszentmihályi fúvószenekart egy nagyszabású program, az 1997. szeptember 1-jén indult *Utolsó Óra*¹⁵ keretében rögzítették CD-re. Nem csak zenei felvételekre támaszkodtam ugyanakkor, hanem a Néprajzi Múzeum Etnológiai Archívuma Kéziratgyűjteményének a rézfúvós zenekarokra vonatkozó dokumentumai is kiindulópontul szolgáltak.

Gyűjtéseink során olyan zenekarokhoz igyekeztünk eljutni, amelyek különböző módon szerveződtek, és környezetük miatt eltérő zenei hatások érhettek őket. Az első gyűjtésünk 2005-ben, a Fonó *Utolsó Óra* programjában szereplő Magyarszentmihályon volt. Magyarszentmihály (Mihajlovo) a Vajdaságban található. (A település ma Szerbia Közép-Bánáti körzetének Nagybecskerek [Zrenjanin] községéhez tartozik.) A körzet 208 456 lakosának etnikai megoszlása 2002-ben a következő volt: 150 794 fő szerb, 27 842 fő magyar, 5156 fő román. Magyarszentmihályon a magyarság aránya a 20. század folyamán 88,2% és 98,0% között mozgott, 2002-ben az ott élő 944 magyar lakos az összes lakos 94%-át jelentette. Ez a környék magyarlakta falvaihoz képest nagyon magas arányszámot jelent, különösképp ha Nagybecskerek község többi településének adataival összehasonlítjuk. A 22 település közül Lukácsfalván (79,4%), Nagyerzsébetlakon (30%) és Nagybecskereken (17,9%) a legmagasabb a magyar lakosság aránya.¹⁶ A lakosok többsége mezei munkás, a legtöbben konyhakerti növények termesztésével és az azokkal való kereskedéssel foglalkoznak, de vannak, akik takarmánynövényeket termesztenek, vagy dohánykertészkedésből élnek. A település kulturális életét a József Attila Művelődési Egyesület fogja össze. Az egyesület megmozgatja az egész falut, több korosztály számára nyújt tevékenységi lehetőséget.¹⁷

2006-ban Beszterce (Beszterce-Naszód vm., ma Románia) vidékére utaztunk, Zselyk és Sófalva fúvószenekaraihoz. Zselyk (románul Jeica, németül Schelken) Beszterce vidékének 18 községe közül az egyetlen tiszta magyar tele-

¹⁵ A program 1997 és 2001 között zajlott a Fonó Budai Zeneházban, a célja az volt, hogy a még élő erdélyi, felvidéki, vajdasági hagyományos népzenei együttesek zenélése felvételre kerüljön. Egy-egy zenekar megközelítőleg teljes, több etnikumot is kiszolgáló repertoárjának összegyűjtésére öt nap állt rendelkezésre, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy ne csak a dallamkészletet, hanem a zenével, táncsal, népszokásokkal kapcsolatos szöveges adatokat is rögzítsék, majd CD-lemezekre írják.

¹⁶ Bővebben lásd: Kocsis: 1989.

¹⁷ Bővebben lásd: Alföldy-Boruss 2005; Alföldy-Boruss – Pálóczy 2006.

pülés. Lakossága 1850-ben 723 fő volt, az 1960-as évek drámai csökkenése után 1992-ben 147 fő lakta. Ott jártunkkor 151 házból 81 üresen állt, mivel a lakosok a környező városokban dolgoznak, és csak a nyugdíjas éveikre szándékoznak visszatérni. A nyolc katolikus és református lakoson kívül mindenki evangélikus vallású a faluban. A hagyomány szerint a völgykatlanban, ahol Zselyk fekszik, valamikor két település volt. Az egyik református vallású magyar, a másik pedig evangélikus szász lakosságú volt. A két falu lakói állandóan torzsalkodtak egymással. Amikor felismerték, hogy az erdőkért, legelőkért folytatott állandó harc helyett közös műveléssel a gyarapodásra is lehetőségük nyílna, szövetséget kötöttek. A szász falu úgy döntött, hogy magyarrá lesz, a magyar falu pedig áttért a szászok vallására, így lett a két településből egy falu, melynek lakói evangélikus hitű magyarok.¹⁸ Sófalva (románul: Sărata, németül Salz) Besztercétől kb. 10 km-re fekszik. A falu 1948-ig önálló községként szerepelt, azóta elveszítette önállóságát, és Beszterce külvárosává lett. A jelenlegi népességmegoszlás szerint 1/3-a magyar, 1/3-a román, 1/3-a cigány nemzetiségű. A románok és cigányok főleg ortodox, görög katolikus, baptista és szombatista vallásúak, a magyar lakosság nagy része pedig református, de néhány római katolikus is van közöttük. A falu az államosításig főleg növénytermesztéssel foglalkozott, de más kézműves és mesteremberek is működtek itt. Jelenleg az Italtexil nevű selyemfeldolgozó biztosítja a legtöbb munkát a környékelieknek. A zenekar is a szőlőhegyen és a termőföldeken dolgozó törpebirtokosokból és napszámosokból alakult.¹⁹

2007-ben a felvidéki Zoboraljára (ma Szlovákia) indultunk Tari Lujza gyűjtése nyomán. Nyitra város mellett, a nyitrai járásban fekszik 12 egykor magyar, ma már rohamosan szlovákosodó település. A 19. században még azonos volt a magyar és a szlovák lakosság aránya, de napjainkra a háborúk, kitelepítések következtében a magyar lakosság aránya jelentősen csökkent. A falvak mind homogén katolikus közösségek, Nyitrán 1110 óta püspöki székhely működött. A zoboraljai falvakból az elmúlt évtizedekben sok magyar beköltözött Nyitrára, a falvak régi házai elnéptelenedtek. Napjainkban elindult a visszafelé áramlás, a városból kiköltözők viszont már nem beszélnek magyarul. A falvak újranepe-sítését bérházprogram is segíti. Az általunk meglátogatott falvak: Béd (Bádice), Kolon (Kolíňany), Pográny (Pohranice), Zsére (Žirany), Alsóbodok (Dolné Obdokovce) és Menyhe (Mechenice) lakói főleg mezőgazdaságból élnek, a legtöbben a közeli Nyitra városban dolgoznak. A területen több néprajzi, népzenei gyűjtés volt, többek közt Kodály Zoltán, Tari Lujza,²⁰ Czövek Judit gyűjtése, a hagyományokat a Csemadok²¹ helyi szervezetei segítségével a falvak népművészeti csoportjai a mai napig ápolják.

A nem saját gyűjtésünkből származó adatok főleg bányászzenekarok működéséről szólnak. A Nógrád megyei mátranováki, a Heves megyei egercsehi,

¹⁸ Bővebben: Alföldy-Boruss – Pálóczy 2007.

¹⁹ EA 30072.

²⁰ Tari 1996.

²¹ Szlovákiai Magyar Társadalmi és Közművelődési Szövetség. Bővebben: www.csemadok.sk

A vizsgált zenekarok

A gyűjtés helye	A gyűjtés ideje	Gyűjtő(k)	A zenekar alapítása	A zenekar megszűnése	Tagok száma
Eger (Heves m.)	1914	Gárdonyi József	19. század második fele	Nem ismert	kb. 8–10 fő
Mende (Pest m.)	1957	Fejes Ferenc, Furuglyás Géza	1920 körül	Nem ismert	kb. 10 fő
Tura (Pest m.)	1957–58	Tóth János	1920-as évek eleje	1970-es évek vége	8–10 fő
Ózd (Borsod m.)	1969–1970	Nemcsik Pál	1895	1970-es évek	18–20 fő
Egercsehi (Heves m.)	1972–1973	Nemcsik Pál	1911–12	1950-es évek	18–20 fő
Istenmezeje (Heves m.)	1973	Nemcsik Pál	1913	1946	12
Magyarszenimihály (Torontál vm., ma Szerbia)	2005	Alföldy-Boruss Márk, Pálóczy Krisztina	1961	Jelenleg is működik	Változó, 6 fő
Zselyk (Beszterce-Naszód vm., ma Románia)	2006	Alföldy-Boruss Márk, Bódiss Tamás, Pálóczy Krisztina	1879	Időnként ma is játsszanak	18–20 fő
Sófalva (Beszterce-Naszód vm., ma Románia)	2006	Alföldy-Boruss Márk, Bódiss Tamás, Pálóczy Krisztina	1912	Időnként ma is játsszanak	18–20 fő
Pográny (Nyitra vm., ma Szlovákia)	2007	Alföldy-Boruss Márk, Pálóczy Krisztina	1909	(3 újralakítást követően) 1994	20 fő
Béd (Nyitra vm., ma Szlovákia)	2007	Alföldy-Boruss Márk, Pálóczy Krisztina	1910 körül	1960-as évek	kb. 15 fő
Menyhe (Nyitra vm., ma Szlovákia)	2007	Alföldy-Boruss Márk, Pálóczy Krisztina	1910 körül	A II. világháború idején	kb. 15 fő
Zsére (Nyitra vm., ma Szlovákia)	2007	Alföldy-Boruss Márk, Pálóczy Krisztina	1932	1978	kb. 10 fő
Alsóbodok (Nyitra vm., ma Szlovákia)	2007	Alföldy-Boruss Márk, Pálóczy Krisztina	1937	2006	kb. 20 fő
Kolon (Nyitra vm., ma Szlovákia)	2007	Alföldy-Boruss Márk, Pálóczy Krisztina	1950-es évek	kb. 1970	kb. 15 fő

istenmezejei és a Borsod megyei ózdi zenekarokról készültek dokumentumok.²² Egercsehiben a 20. század első felétől Heves megye legnagyobb és egyetlen mélyművelésű szénbányája működött, egészen az 1990-es évben történt bezárásáig. Ez biztosította a környéken lakóknak a legfőbb munkalehetőséget. Mátranovákon az 1970-es évekig több kőszénbánya is működött, ami a legfőbb megélhetési forrást jelentette a környéken. Ózd Borsod-Abaúj-Zemplén megye második legnagyobb városa. Iparvárossá alakulását a környék gazdag szénlelőhelyeinek köszönheti. A 19. század második felétől indult meg a virágázása a vasgyár 1847-es létrejöttével, a szocializmus idején az egyik legnagyobb iparvárosunkká fejlődött. A vaskohászat a rendszerváltásig működött, jelenleg ennek megszűnése a környék legfőbb problémája.²³A Pest megyei Tura népművészetét nagyon korán felfedezték. Bartók Béla 1906-ban már gyűjtött a községben népdalokat, a település hímezései is nagy figyelmet kaptak. Mezőgazdaság szempontjából a térségben vezető szerepet játszott. Tura 1873-ig az Eszterházy-család birtokában volt, 1849-ben az egyik legnagyobb lovassági csata volt a környéken. 1867-től, a vasút megérkezésétől a MÁV egyre több embernek adott itt munkát. 2001-ben városi rangot kapott. A többségében magyarlakta település lakossága főleg római katolikus vallású.

ZENEKARALAPÍTÁSOK ÉS A FENNTARTÓK

A rézfúvós zenekarok megalakulásának nincs egységes receptje. Egy dolog azonban szinte mindegyik zenekarról elmondható: rendszerint valamilyen fenntartó segítségével és kezdeményezésére jöttek létre. Lehetett fenntartó a helyi egyházközség (ugyanúgy előfordulnak református, evangélikus, katolikus területeken), a helyi városi vezetők, de a helyi gyár vagy szövetkezet vezetősége is.

A zenekarok megállapodtak a fenntartókkal, és a megállapodás részleteit szerződésben rögzítették. A szerződés tartalmazta a zenekar köteleseit, fizetését. Sajnálatos módon azonban az általunk ismert zenekaroknál ezek a szerződések a legtöbb esetben már nincsenek meg. A zselyki zenekar legelső, az egyházzal történt megállapodását adatközlők mesélték el:²⁴

- a) Az együttes a Zselyki Egyházi Fúvószenekar nevet viselte.
- b) Az egyházközség köteles volt a zenekar részére próbatermet biztosítani. A terem fűtéséről is az egyház gondoskodott.
- c) A partitúrákhoz szükséges papírt és írószert az egyház vásárolta.
- d) Az egyházközség gondoskodott a hangszerek javításáról.
- e) A gazdátlanul maradt hangszerről a presbitérium határozott.
- f) A karmesternek járó tiszteletdíjat az egyházközség fizette.

²² EA 16724, 17996, 18490.

²³ EA 16724.

²⁴ Idézi Wass György EA25343 19.

- g) A nyilvános szereplésekből és temetési díjakból származó összegeket az egyházközség bevételezte, de külön könyvelte. E bevételekből minden zenekari tag évente legkevesebb 5 forintot kapott.
- h) A zenekar köteles volt minden egyházi ünnep (karácsony, húsvét, reformáció napja) alkalmakor a templomban zenélni, két-három közéneket kísérni, valamint újév és reformáció napján úgy a templomban, mint a templom előtti téren egyházi éneket játszani.

A zenekarok létrejöttét többféle tényező motiválhatta, így például a katonazenekarok, tűzoltózenekarok példája, a nemzetiségi (sváb, szász, szerb) zenekarok mintája, vagy a nekik szánt közművelődési szerep. Ha nem volt „felülről” jövő elhatározás az alapításkor, akkor a kiemelkedés vagy a kis plusz kereset is szerepet játszhatott.

Néhány példa az alakulás mögötti motivációkról az általam vizsgált zenekarok esetében. Az ózdi bányászzenekar a korábban megalakított Olvasó Egylet keretén belül jött létre.²⁵ Az Olvasó Egylet vezetése ostromolta a gyár vezetését, hogy hozzanak létre egy rézfúvós zenekart, mivel az ünnepélyeken szükségesnek látták egy ilyen zenekar működését. A gyárigazgató felhívására közel hatvanan jelentkeztek, hogy szívesen részt vennének a zenekarban, közülük azonban csak néhányan tudtak hangszeren játszani, azok is inkább harmonikán, furulyán vagy szájharmonikán. 1895-ben a gyár vezetése megbízta Schuch Ferenc²⁶ karmestert, hogy hozzon létre zenekart. A karmester a felhozatalt látva inkább más faluból szerződtetett zenészeket. Ez a gyári zenekar nem önálló egyesületként működött, a gyár igazgatósága, illetve a karmester vezetése mellett létezett.²⁷ A zenekar átvétele a két világháborút, többször úgy, hogy a karmester ingyen végezte munkáját. A II. világháború után Ózdon a Népművelési Intézmények Igazgatósága vette át a kultúraszervezést, a zenekar is az ő fennhatóságuk alá tartozott.

Önálló kezdeményezésre is találunk példát a bányászok körében: Ország Belső János 1913-ban szervezett zenekart a mátránováki bányánál. A zenekar a bányatelepi főnökhöz folyamodott anyagi támogatásért. Ezt a bánya vezetősége előbb elutasította, de 1914-ben, minden bányász fizetéséből levonva a „zenedíjat”, vállalták a zenekar fenntartását. A zenekar munkaidő-kedvezményt is kapott, cserébe ingyen kellett megjelenniük a temetéseken és egyéb összejöveteleken.²⁸ Saját hangszereiken játszottak, fejenként 70-70 koronát szedtek össze, hogy megvásárolják ezeket. A háború után a kiesett tagok helyett több zenész az

²⁵ Az Olvasó Egyletet a gyár vezetőségének kezdeményezésére hozták létre 1884-ben, célja „az ózdi gyári felvigyázó- és munkás személyzetének szellemi és minden tekintetben magyar nemzeti irányú működésére és szórakozásra alkalmat nyújtani.” A cél elérésére szolgáló eszközök: hangversenyek rendezése, a magyar énekművelés ápolása és fejlesztése stb. EA 16724.

²⁶ Német származású karmester, a fővárosi Orfeum zenekarának karmestere volt.

²⁷ EA 16724.

²⁸ A szerződés sajnos már nincs meg.

Egercsehi Bányauzemből került a zenekarhoz, így az 1920-as években Egercsehibe került át a zenekar.²⁹

Alsóbodokon a zenekar a szomszédos községekben alakult zenekarok mintájára jött létre 1937-ben. „Hát úgy volt, hogy a szomszéd községekben kezdtek tanítani hangszereket, akartak fúvószenét, aztán itt is összementek. [...] Jártak újévkor, farsangkor, elmentek a faluba, és gyűjtötték a pénzt. Úgyhogy aztán amit összeszedtek, abból mindig törlesztették a hangszervásárlásból fakadó adósságot.”³⁰

A zselyki zenekar 1879-es alapításánál is szerepet játszott a környékbeli szász falvak zenei mintája. „A faluban többen voltak, akik mindenáron fúvószenekart akartak létesíteni. A környék szász falvaiban már jóval a miénk előtt léteztek ilyen alakulatok. Ezekre a szászok nagyon büszkék voltak, mivel ezek voltak a falvak díszei.” Itt az egyház támogatta anyagilag az együttest. A zenekar tagjai önként átadták a saját maguk vásárolta hangszerek tulajdonjogát az egyháznak, és csak a hangszerek kezelési jogát tartották meg. Így jött létre Zselyken a „fúvós-jog”: az együttesből kiöregedők után a jog zenei tudástól függetlenül a fiakra, illetve vőkre szállt. Ha egyik sem volt, akkor valamelyik rokon örökölte a jogot, ennek hiányában az utódról a presbitérium döntött.³¹

Turán a 20-as évek elején a zenekar a falu szegényebb embereiből alakult, akik erkölcsi felemelkedést, elismerést, tekintélyt kívántak maguknak kivívni általa. Az egyik adatközlő így nyilatkozott: „Így mingyán jobban kaptak rajtunk a jányok is, hogy látták, hogy muzsikányi is tudunk.” A társadalmi helyzet változása azonban nem lehetett jelentős, mivel Turán általában lekezelően nyilatkoztak róluk: „Ez is a bandások között van, ott fújnak a turai búcsún, úgy keresik a kenyeret.”³²

A magyarszentmihályi zenekar elmondásuk szerint egy „haláleset miatt” jött létre 1961-ben, amikor meghalt a faluban egy tűzoltó, őt akarták illően eltemetni. A 10 kilométerre levő zeneiskolába jártak gyakorolni és tanulni. Hangszert a tűzoltóságtól kapták „ledolgozásra”.³³

Sófalfván 1912 óta van zenekar, melyet tizenöt tag alapított, napszamosok és törpebirtokosok. Az alakulásnál Pásztor Márton bíró állt melléjük, kezességet vállalt értük a Besztercei Bankban, ahonnan hitelt kaptak, hogy hangszereket hozathassanak Budapestről. Negyedévenként törlesztették a részleteket a banknak.³⁴ Már a következő évben kiderült, hogy a fellépések nem fedezik a hangszerek törlesztőrészleteit, ezért 1913-ban szerződést kötöttek az egyházzal.³⁵ Mivel az I. világháború kitöréséig így sem sikerült a hangszereket kifizetni, a zenekar 1926-ban a hangszerek tulajdonjogát is átadta az egyháznak.

²⁹ EA 17996.

³⁰ NM CD 164.

³¹ EA 25343.

³² EA 6316.

³³ A tűzoltók temetésein, névnapjain, felvonulásokon ingyen játszottak. NM CD 151.

³⁴ NM CD 154.

³⁵ A szerződés sajnos elveszett.

1. kép

A szentmihályi zenekar egyenruhában

Forrás: Magánygyűjtemény.

A megalakuláshoz főként azért kellett „központi” segítség a zenekaroknak, mert a hangszerek beszerzése anyagi terhet jelentett. A rézfúvós hangszerek már a század első felében is drágák voltak, és házi készítésük nem volt megoldható.³⁶ A fúvószenekarok alakulásának idején, a 20. század elején a hangszergyárak is fejlődésnek indultak.³⁷ A zselyki fúvószenekar esetében – ahol 2006-ban készítettünk felvételt – például a lelkesz rendelte meg a hangszereket a budapesti Schunda cégtől, nyolc zenekarát pedig befizette a hangszerek átlagárát a közös kasszába 1879-ben. A hangszerek megérkezése után újabb négy ember rendelt hangszert, az egyház pedig egy tubával támogatta az együttest. Ezzel a 13 hangszerral kezdte meg a működését a zselyki fúvószenekar.³⁸

Amikor a fenntartó már nem tudta támogatni a zenekarokat, azok maguk vették kezükbe sorsukat. Sófalván például a rendszerváltás után a kulturális támogatások megszűnte miatt 1992-től tagdíjat vezettek be, ami fejenként 500 lej volt.³⁹

A legtöbb esetben a fenntartó a hangszerek mellett egyenruhával is ellátta a tagokat. Az ózdi zenekart az Olvasó öltöztette, egyenruhájuk sötétkék posztóból készült katonai szabású zubbonyból, pantallóból és félkemény – huszárcsákó-szerű – sapkából állt. A szentmihályiak, akik a tűzoltózenekartól kaptak hangszereket, uniformist is tőlük szereztek az 1960-as években. Ez fekete nadrág volt fehér inggel, mellénnyel és a tűzoltósapkával. A fellépésekre alkalom-

³⁶ A Néprajzi Múzeum hangszergyűjteményében találunk kézzel faragott hegedűt, brácsát, de kézzel készült klarinétot is.

³⁷ Ilyen virágzó műhely volt Magyarországon Schunda Vencel József (1845–1923) budapesti cége, amely elsősorban az általa tökéletesített és szabadalmaztatott cimbalom, kisebb részben tárogató gyártásával foglalkozott, de gyártott egyéb fúvós hangszereket is. Erre vonatkozóan lásd: Philipp 1998.

³⁸ NM CD 155.

³⁹ EA 30072.

hoz illően öltözködnek napjainkban is, rövid vagy hosszú, lila vagy fehér inget húznak, mellénnyel, esetleg zakóval. Fekete nadrágjuk van és fejükön azt a kalapot viselik, amit még a kezdet kezdetén a tűzoltóktól kaptak. Annyi változott, hogy mára leszedték róla a sarló-kalapács jelvényt, és sújtást, illetve fehér varratot helyeztek a helyére.⁴⁰ Fenntartóval vagy anélkül a zenekarok jellemzően törekedtek az egységes öltözékre. Bodokon adatközlőnk elmondása szerint, működésük alatt: „Nekünk volt uniformis, mindenkinek egyformán kellett ing, fekete nadrág és mellény, ha hűvös volt, akkor nyakkendő.”⁴¹

ZENETANULÁS ÉS ZENEI SZÍNVONAL

Ha volt, a fenntartó általában vállalta a zenészek taníttatását is. A zenekarokhoz rendszerint karmestereket szerződtettek, néhány esetben pedig a helyi kántor, kántortanító látta el ezt a feladatot. Zselyken például a 19. század végén az első zenekart a helyi kántor vezette és ő tanította a tagokat is. Az 1910-es évek elejétől Besztercéről hívtak vendég karmestereket, akik nappal az újoncokat, az esti órákban a felnőtteket oktatták a helyes fogásokra. Nyaranta az újoncok két-három hétig otthon tanultak, és az oktatás ideje alatt a tanoncok segítettek a karmesternek a mezei munkában. A karmestereket mindig az fizette, akinek a fenntartása alatt a zenekar állt.⁴²

Volt olyan „önként” szerveződő zenekar, például Magyarszentmihályon, ahol a tagok maguk vállalták a tanulást. 1961 telén, három hónapig jártak hetente kétszer zeneiskolába, amiért minden alkalommal jó 10 km-et gyalogoltak, a városban átvették csizmájukat „egyéb lábbelire”, és zeneóra után ugyanígy tértek haza.⁴³

A zenekarok általában a karmesterek jelenléte nélkül is komolyan vették a próbákat. Zselyken például a fúvószenekar hetente kétszer, háromszor gyakorol, és már a kezdetektől pénzbírsággal sújtották azt, aki igazolatlanul távol maradt a próbákról. Ezt ma is büntetik. „Aki nem tud a zenekar rengyihez alkalmazkadni, annak nincs itt keresnivalója, az ne legyen turner. Vagy bétanulsz a rendbe, vagy le is út, fel is út.”⁴⁴ Alsóbodokon 1937-ben a zenekar életre hívója a falu pozsonyi származású katolikus kántortanítója volt, próbákat hetente tartottak. A próbák fontosságát Magyarszentmihályon egyik adatközlőnk így jellemezte: „Szájzom végett muszáj próbálni”.⁴⁵

⁴⁰ NM CD 151.

⁴¹ NM CD 164.

⁴² NM CD 155.

⁴³ NM CD 151.

⁴⁴ NM CD 155. A zselyki zenekar tagjait turnereknek nevezik a mai napig. A kifejezés német eredetű, jelentése: tornyos. A szászok nevezték így a fúvósaikat, mert ünnepek alkalmával toronyban is zenéltek.

⁴⁵ A rézfúvós hangszerek megszólaltatásának elsődleges hangforrása a játékos fúvókához szorított ajkainak rezgése.

Béden egy helyi fiatalember vezette a bandát. Mivel ekkor kultúrház még nem volt a faluban, a kocsmában kezdtek gyakorolni, de ez nem tűnt járható útnak, így a zenekar tagjainak házait járták sorra a próbák alkalmával. Egy ideig minden este voltak próbák, majd itt is beállt a heti két próba rendje.

Általában kézzel írott szólamkottákat használtak a zenekarok, amit a karmester készített el. A legtöbb esetben a hivatalos kották (így a temetéseken, egyházi alkalmakon játszott, valamint különböző műsorok kottái) külön füzetben voltak.⁴⁶ Az egyéb kötetlen alkalmak zenéit fejből játszották. Bédi adatközlőnk (Gál Gergelyné Rózsi néni) így beszélt a zenekar hangszeres tudásáról: „Igen, értett valamit a kottához is, s mondom így leírta nekik, meg magyarázta, hogy melyiket kell meg [melyik billentyűt kell a hangszeren lefogni, vagyis általában szerepelt a kotta felett, hogy melyik billentyűvel lehetett lefogni egy adott hangot] és így ők ezt már elhúzták. A virágéneket azt már fejből is elhúzták, megtanulták, no. Nem tudom, egyáltalában nincs más kotta csak ezek a szentesek.”⁴⁷

A karmesterek szigorú rendet tartottak. Ózdon a karmester például a próbákról való igazolatlan távolmaradást, a temetésen való ittas megjelenést, valamint a hangszeres rongálását pénzbírsággal, szükség esetén a havi próbadíj összegének jelentős csökkentésével büntette.⁴⁸ A sófalvi zenekar karmestere távolmaradásért 100 lejt, „késésért 20 lej büntetést ró ki a tanoncokra”.⁴⁹ 1958-ban egy zenekari tagot ki is zártak a zenekarból fegyelmezetlen magatartásért.

A zenekarok nem feltétlenül törekedtek a zenei tisztaságra. Szinte valamennyien a dallamot játszották, s az egyén hallására, készségére volt bízva, hogy terceljenek, vagy esetleg kidíszítsék a dallamot. Egy turai adatközlő szerint a kisdobos szinte hosszabb ideig tanulta hangszerének a játéktechnikáját, mint a fúvosok. Ha ő eltévesztette a taktust, akkor „felborult az egész zenekar”.⁵⁰ Sófalvi adatközlőnk pedig így nyilatkozott: a különbség köztünk és a többi zenekar között az volt, hogy a sófalvi zenekar kottából tanult, mi kottaolvasók vagyunk, nem „fülesek”.⁵¹ A szentmihályi zenekar beszámolóiban ugyanakkor nincs teljes egyetértés a próbákat illetően. Egyik tag azt mondta „nincs mit próbáljunk mink”, vagy „halottakhoz nem kell próba”, másikuk szerint viszont a „szájjom miatt muszáj próbálni”. A szentmihályi zenekarnál „egyszerű” a hangolás is: a zenekar vezetője megkérdi: „Stimmoltok?” A válasz: „Stimmolunk.” Zenekarvezető: „Akkor 3-4.”⁵²

⁴⁶ Még a vajdaszentmihályi zenekar esetében is így volt, akik szinte minden alkalommal „kívülről” játszottak. A temetési énekeket kottából játszották. NM CD 151.

⁴⁷ NM CD 160.

⁴⁸ EA 16724.

⁴⁹ A zenekar tagjai.

⁵⁰ EA 6316.

⁵¹ NM CD 154.

⁵² NM CD 151.

FELLÉPÉSEK

A fenntartó kérésére

A fenntartóval kötött szerződések értelmében a kötelező zenélési alkalmakra szigorúan kötött megállapodások vonatkoztak. A fenntartó biztosította a próbatertmet, fizette a karmestert, esetleg a hangszerek beszerzését és javíttatását is. Mindezt a zenekar köteles volt a fenntartó által meghatározott fellépéseknek eleget tenni.

Ha az egyház volt a fenntartó, Zselyken például a zenekarnak minden egyházi ünnep (karácsony, húsvét, reformáció napja) alkalmával zenélnie kellett a templomban, két-három közéneket kellett kísérnie, valamint újév és a reformáció napján úgy a templomban, mint a templom előtti téren egyházi éneket kellett játszania. A nyilvános szereplésekből és temetési díjakból származó bevételeket az egyházközség bevételezte, de külön könyvelte. E bevételekből minden zenekari tag évente legkevesebb 5 forintot kapott „részesedésként”. Ezt a szerződés tartalmazta.⁵³

Szentmihályon, bár a fenntartó nem a templom volt, az egész falu római katolikus, ezért a hitéleti megmozdulások összefonódtak a közösségi rendezvényekkel, így teljesen természetes ma is, ha a templomban megszólalnak a rézfúvósok. A zenekar tagjai közül többen tisztségviselői a katolikus gyülekezetnek. „Tudjuk az egyházi éneket, sokszor ott is vagyunk.” A templomban a bevonulás után a zenekarnak meg van a saját helye: a jobboldali padok első sora az övék.⁵⁴

Amikor a gyár vezetése volt a fenntartó, az ő igényüket kellett kiszolgálni. Ózdon kezdetben önállóan, majd az Olvasó Egyleten belül megalakult dalárdával együtt lépett fel a rézfúvós zenekar a hivatalos rendezvényeken.⁵⁵ „Például május elsején. Voltak ezek a kommunista ünnepek, ezeken mindig részt kellett venni, aztán volt egy csomó fesztivál, volt nekik pénzük és muszáj volt támogatni a kultúrát.”⁵⁶

Előfordult, hogy anyagi források hiányában vagy politikai változások miatt a zenekaroknak fenntartót kellett váltaniuk. Ez történt Zselyken, amikor 1949-ben a fenntartó szerepét átvette a helyi termelőszövetkezet. Ekkortól a megyei Művelődési Bizottság gondoskodott arról, hogy a zenekar fellépésein megfelelő súllyal szerepeljen az „ideológiai mondanivaló”. Ennek megfelelően a nevük Zselyki Kollektivisták Fúvószenekarára változott, és a repertoárjuk is bővült például a hazafias tömegdallal vagy a zselyki téesz indulójával.⁵⁷

A sófalvi zenekar is hasonló helyzetbe került: 1948-ban, az államosítás után kérték a templom vezetőségét, hogy a hangszereket kivásárolhassák

⁵³ NM CD 155.

⁵⁴ NM CD 151.

⁵⁵ EA 16724.

⁵⁶ NM CD 162.

⁵⁷ EA 25343.

a gyülekezettől, mert a gyülekezet már nem tudta támogatni a zenekart. Szerencsére a faluban működő, műkedvelő mozgalommal foglalkozó kultúrotthonban minden támogatást megadtak, és ettől kezdve nem csak egyházi alkalmakon, hanem egyéb rendezvényeken is fellépett a zenekar, így a romániai zenekarok fesztiválján, a zenekarok megyeközi fesztiváljain.⁵⁸

Egyéb rendezvények

A temetéseken való halottkísérés jellemzően a fenntartótól független volt. Még akkor is játszottak temetéseken, amikor például 1949-ben Zselyken a szövetkezet vette át a zenekar fenntartását. Zselyken 2006-ban egy adatközlőnk így mesélt a halottkísérésről:

„Amikor jön a Tiszteletes Úr a házhoz, akkor jön a zenekar is, és ott a háznál egy darabot eljátszunk, akkor az udvaron is egy darabot, legtöbbit a »Tudom az én Megváltóm él« kezdetűt. Most már vannak más darabok is, de legtöbbször ezt. A Tiszteletes Úr elvégzi az Ő dolgát, s utána felsorakozunk, mi megyünk a menet élén. Mi megyünk legelől, a lelkész utánunk, s egész a templomig zenélünk, s régebb úgy volt, hogy a zenekar játszott egy darabot, azután az emberek énekeltek egy darabot, s aztán a zenekar még egyszer játszott egy darabot. Most már az öregek kevesen vannak, fáradtak, most már csak a zenekar. A templomba a zenekar mindig a karzaton játszik. És azután a templomtól a temetőig megint ugyanúgy játszunk, s a temetőbe vannak megint jellegzetes énekek, búcsúdal, és a »Jer temessük el a testet«. S a »Jer temessük el a testet«, amíg befedik a koporsót, nem hallatszik a koporsón a zaj, s azután a zenekar, meg a férfiak is mennek a torba, s ezzel befejeződik a temetés.»⁵⁹

2. kép

Zenekar a temetési menet élén Székelyudvarhely környékén, 1970-es évek



Forrás: Magángyűjtemény.

⁵⁸ EA 30072.

⁵⁹ NM CD 155.

A temetéseken a sófalviak is mindig játszottak, de környékbeli temetésekre is hívják őket ma is, magyar és román temetésekre egyaránt. Szentmihályban adatközlőnk 2005-ös gyűjtésünkön elmondta, hogy a temetéseken az Új sír van a temetőben ásva kezdetű éneket általában a sírnál vagy a halott ablaka alatt játsszák el. A temetési menetben a halottas kocsí mögött haladva különböző gyászindulókat fújnak. A gyászindulókat nem mind tudják fejből. Ilyenkor előveszik emlékeztetőül a kottákat, amiket a hangszereken lévő menetcsipeszbe rakva a gyászmenetben is tudnak használni.⁶⁰

A rézfúvós hangszerek hangjából fakadóan bizonyos fellépésekre determinálva volt egy fúvós zenekar. Ilyen például a szabadtéren, menetben való zenélés, melynek legfontosabb alkalmá a lakodalmi menetenélés volt. A szentmihályi zenekar az 1970-es évekig általában részt vett lakodalmon, ahol a jómódú házaknál két zenekart is fogadtak: a rezesek kísérték a menetet a templomba, majd a lakodalmas házba, a lakodalomban viszont már a másik zenekar játszott (például szaxofon, szintetizátor, dob, gitár, basszusgitár felállásban).

Turán, az 1970-es évekig, ha a helybéli fúvószenekar játszott egy lakodalomban, akkor ez kísérte a menetet a templomba. A templom előtt ilyenkor megállt a násznép, s csendben végighallgatta, amíg a zenekar eljátszotta a Bemegyek szent templomodba kezdetű egyházi éneket. Egy adatközlő így emlékszik: „Pisztánk lagzijába is ezt fújta a banda a templom előtt. De minő fajin vót! Azé éneköttem én is ezt.”⁶¹

A zselkyi zenekar kifejezetten nem járt lakodalomba zenélni, még a templomi részén sem. Adatközlőnk szerint: „Nem, mert mulatni nem nagyon lehet a zenekari darabokon. [...] Nagyon veszélyes is lett volna, mert az ember, mikor iszik is, meg ittas emberek közt, meg nagyon drágák a hangszerek. Talán ezért sem.”⁶²

Mendén az egyik adatközlő 1957-ben így nyilatkozott: „Lassan kivész az is hogy zenekarral menjenek templomba, de ahol még ma is igazi lakodalmat akarnak tartani, ott a községben lévő fúvós zenekart viszik magukkal és az muzsikál otthon is.” A templomba a lányos háztól a lány szüleivel és hozzátartozóival, nyoszolyólányaival és a fiatal vőfélyekkel fúvós zenekar kíséretében indulnak el, ezeket a dallamokat játszva: „Ezt a kerek erdőt”, „Fehérvári indulótánc”, „Mikor én még 16 éves voltam”, „Megvágtam az ujjam”. Menet közben éneklük a már ismert számokon kívül az egyetlen szlovák nyelvű dalt, az „Uzsegjovesa, Uzsenasét”. A dal magyar fordítását egyébként nem is ismerik, előadása a lakodalomban mégis szokásban van ma is. Valószínű innen ered, hogy a lakodalmast a közvélemény mendei szlovák lakodalmasként ismeri.⁶³

A rézfúvós zenekarok nyílt téren játszottak még körmenetekben, és egyéb „vonulások” alkalmakkor. Szentmihályon a falu legnagyobb és leglátványosabb

⁶⁰ Erről bővebben: Alföldy-Boruss – Pálóczy 2006.

⁶¹ EA 6316.

⁶² NM CD 155.

⁶³ EA 9959.

ünnepe a falu védőszentje, Szent Mihály napján tartott búcsú. A templomi mise után a körmenet a rézfúvósok vezetésével járja végig a falut, a zenekar a lelkész után vonul. Mindenszentek napján is jut lehetőség a zenekarnak: kora délután a templom mögötti temetőben játszanak. Évek óta szokás, hogy ilyenkor bárki megkérheti őket, játsszák el a halottaik kedvenc énekét.

Szintén Szentmihályon volt szokás a bevonulók búcsúztatása. Ez ma is élő hagyomány, 2005-ben is hívták a dudásokat⁶⁴ egy ilyen alkalomra. Szokás szerint a bevonulást megelőző este megtartják a bált, és régebben akár a több kilométerre lévő Nagybecskerekre is bekísérték másnap az újoncot. Ilyen alkalommal is lehetett kérni a kedvenc nótákat, de a következő énekek mindig felhangzottak, így ma is játsszák őket: „Mikor mentem, babám, Szentmihályból kifelé”, „Házunk előtt mennek a huszárok”, „Jaj, de szépen”, „Nyitva van a százados úr ablaka”, „Barna kislány”. Repertoárjukban nagyon sok katonanóta szerepel.

A névnapköszöntés is jellemzően nyílt téren, vonulással kezdődött. Szentmihályon szokás megünnepelni a zenekaron belül a névnapokat, és a zenekar tagjai együttesen köszöntik fel a hozzájuk közel állókat, barátokat, rokonokat is. Leggyakrabban a Jánosokat köszöntik. Egyik adatközlőnk régi köszöntésekről is mesélt: éjfél után indultak a házhoz, megálltak az ablak alatt és eljátszották a „Serkenj fel álmodból” kezdetű dalt, ezután a házigazda behívta őket és játszottak még pár csárdás dallamot, majd ettek, ittak. Volt úgy, hogy az egyik János a feleségével hajnali kettőkor vágatott le egy kakast.⁶⁵

Zselyken a névnapköszöntés a zenekar megalakulásától kezdve szokásban volt. A zenekar késő este felsorakozott az ünnepelt házának udvarán a legnagyobb csendben, és „szerenádot” adtak. Polkákat, keringőket játszottak, majd indulóval zárták a műsort. Ezután a zenekart megvendégelték az ünnepelt házánál. A köszöntésnek is különböző fajtái voltak: előjárónak ingyen járt a köszöntés, pénzért bárki kérhette, egymás között pedig speciális formája alakult ki.⁶⁶

Működése alatt a szabadtéri vonulás volt az istenmezejei zenekar legfontosabb eseménye is. „A farsangtemetés volt a legjelentősebb esemény. Farsang keddjén a gyerekek szalmaembert csináltak. Azt hurcolgatták, a zenekar pedig kísérette a menetet és játszott. Jártak a faluban le, fel. A zenekar parádézott. A falu végén a gyerekek sírt ástak, összeszedték a csontokat. A szalmabábut és a csontokat eltemették a gödörbe, közben a zenekar körülállta őket és fújta a nótákat.”⁶⁷

Érdekes típust képviselnek azok a zenekarok, amelyek tagjai egyszerre játszottak vonós és fúvós hangszereken, „megkönnyítve” a zenekarok közti választást. Nem egyszer a lakodalomban a menetben fúvós hangszereken játszottak,

⁶⁴ Az együtttest otthonukban dudásoknak, hívják. A dudás kifejezést a kanász mindennapi tevékenységeként végzett kürtölésből vette át a falu nyelve, és a zenekar egyáltalán nem érzi sértőnek vagy lekicsinylőnek.

⁶⁵ NM CD 151.

⁶⁶ A próbatermükben közös főzéssel, családjaik körében közös zenéléssel ünneplik névnapjaikat. NM CD 155.

⁶⁷ EA 18490.

majd a lagzis háznál vonószenekarként szolgáltatták a zenét. Ilyen volt Sándorfalván Szanka Antal vagy Kakas Sándor bandája. Somogy megyében is gyakoriak voltak a kétéltű zenekarok. Sárosi Bálint 1967-ben Nagycsepelyen, majd Kerekiben rögzített egy-egy ilyet.

REPERTOÁR

Azzal, hogy gyakorta a fenntartó határozta meg a fellépéseket, kialakult, hogy melyek azok a dallamok, amelyeket játszanak, de Sárosi Bálint szerint a magyar hagyományban így sem alakult ki egy jellegzetes rézfúvós stílus. A zenélési alkalmaknak megfelelően alakult a repertoár. A karmestertől tanultakat szólamkottákba írták, onnan fújták, ilyenek voltak a temetési, egyházi énekek, indulók. Azoknál a zenekaroknál, ahol a karmester csak a zenekar elindítója volt, a tagok kotta nélkül, „fülhallásból” tanulták meg az énekeket. Ilyen alapon játszották általában a helyi és a szomszédos falvak zenéjét is. A hangszerek tulajdonságaiból adódóan nem játszottak lassabb nótákat – „siratni csak hegedűvel lehet” –, de csárdás dallamokat, katonanótákat, köszöntőket igen.

A nagyobb, karmesterrel tartósan együttműködő zenekarok repertoárja kicsit eltért ettől. Ők az egyházi énekeken és indulókon kívül más darabokat is játszottak. A különbség jól érzékelhető a bédi (helyi kezdeményezésre alakult) és a zselyki (karmester irányította) zenekar repertoárján.

1978-ban a zselyki zenekar műsorkészlete összesen 115 darabból állt: 55 indulót és tömegdalt, 18 népdalfeldolgozást, 32 táncdalt, 7 nyitányt és 3 operarészletet tartalmazott.⁶⁸

Egyházi énekek: „Erős vár nekünk az Isten”; „Áldd meg Isten”; „Fönn a csillagok felett”; „Hallok”, „Uram szent igédnek”; „Húsvéti ária”; „Jövel Szentlélek Úristen”; „Kövesd a Jézust”.

Indulók: „Ablakomba”; „Az én lovam”; „Basarabian” (román katonainduló); „Dor de patrie”/Honvág (román katonainduló); „Olimpia”; „Hallod-e te kőrösi lány”.

Hallgatók: „A kis utcán végestelen végig”; „Lehullott a rezgő nyárfa”; „Nincsen csillag”; „Két babonás szép szemednek”; „A kanyargó Tisza partján”; „Domboldalon virágzik a rózsa”.

Polkák: „Baruska”; „Unter der...” (lejegyezte: J. Maurer); „Csak úgy?” (lejegyezte: Szebinka).

Tangók: „Chanson triste” (lejegyezte: Magyarosi Márton); „Nem szeretnék csalódni” (lejegyezte: Szebinka); „Creola” (lejegyezte: Szebinka).

Keringők: „Volga” (lejegyezte: Karl Pešek); „Linistea”/Csend (lejegyezte: Magyarosi Márton); „Blumengeflüster”/Virágok sóhaja.

⁶⁸ 2006-ban, gyűjtésünk idején zselyki szólamkottából jegyzetelve.

Béden az általunk vizsgált szőlamkottákba csak a temetési és egyházi énekeket jegyezték le, kiegészülve néhány indulóval és a *Himnusszal*. Az itt szereplő dalok a következők voltak: „Máriához”; „Nézz le ránk”; „Bemegyek szent templomodba”; „Ez nagy szentség”; „Isten anya”; „Egybe gyűltünk”; „Ott a menny”; „Jöjj el Jézus”; „Bűnös lélek”; „Jöjj el Szentlélek Isten”; „Szent Atyánk”; „A keresztfához megyek”. Gál Gergely kottájában 71 magyar szentes ének és 3 szlovák ének található.

A zenekarok repertoárja természetesen változott, ha környékbeli falvakban, esetleg más etnikumnak is játszottak. A sófalvi zenekar nem csak magyaroknak zenélt, temetésre magyarok és románok is hívták őket. „Karácsonykor szoktunk még elmenni a románokkal fújni.” Kérdésünkre, hogy akkor mit játszanak, azt válaszolták, hogy magyaroknak a „Csendes éjt”, a románoknak van saját daluk.⁶⁹

A bodoki zenekar főleg farsangkor játszott a faluban. Kérdésünkre 2007-ben elmondták, hogy vegyesen játszottak szlovák és magyar dallamokat, de mivel a karmesterük szlovák volt, így a szlovák volt többségben. Mint mondták: „A szlovák zene jobban hangzik fúvószenekarral.”⁷⁰

A magyarszentmihályi zenekar manapság leggyakrabban temetéseken játszik, s mivel ezeknek a zenés búcsúztatóknak a híre hamar elterjedt, gyakran kapnak meghívást a környékbeli falvakba. A magyarszentmihályi zenekart elhívják cigány és szerb temetésekre is, ahol ugyanazt a dallamkészletet használják, mint a magyar temetéseken. Elmondásuk szerint a cigány temetések mégis kissé eltérnek más szertartásoktól: hosszabb ideig tartanak, és hangosabban kell fújni a hangszereket, mert a cigányok „hangosabban, szenvedélyesebben” fejezik ki gyászukat, „ordít mindenki”, ezért túl kell zenélni őket.⁷¹

A zselői zenekar is eljár a környékbeli falvakba temetésekre, játszik románoknak is, és vannak kimondottak román énekeik ilyen alkalmakra.

JAVADALMAZÁS

A zenekar keresetét az is meghatározta, hogy ki volt a zenekar fenntartója. Azokban a falvakban, ahol több zenekar is volt (fúvós, vonós, esetleg citerazenekar), legtöbbször a zenekarok tarifája döntött, így a nagyobb létszámmal rendelkező fúvószenekar költségesebb lévén, gyakran esett el meghívástól.

Zserei adatközlőnk ezt mesélte 2007-ben: „A zenekart megfogadni nem volt olcsó mulatság: 1950 körül 100 [csehszlovák] koronát kértek fejenként, most 1000 [szlovák] koronára teszik ennek az értékét. Emiatt sokszor a cigányokat hívták zenélni, mert őkvelük jóval olcsóbban is meg lehetett aludni.”⁷²

⁶⁹ NM CD 154.

⁷⁰ NM CD 163.

⁷¹ NM CD 152.

⁷² NM CD 162.

Ha a zenekar egyházi fenntartású volt, akkor a temetéseket, egyházi fellépéseket ingyen végezték. Ha névnapozásra hívták őket, akkor a vezetőknek és egymásnak ingyen zenéltek, máshol viszont már fizetni kellett a játékukért. Érdekes volt, hogy Zselyken, ahol az 1920-as évektől az egyház nem tudta eltartani a zenekart, a faluban részesedést fizettek a zenekarnak, így a temetéseken és templomban továbbra is ingyen játszottak. Az a helyi család, aki pártolni akarta a zenekart, minden év januárjában a teljes temetési díj huszadrészét fizette be az együttes pénztárába. Ezért az összegért a zenekar köteles volt az illető családjában bekövetkezett halálozás esetén megjelenni a temetésen a szokásos zenei programmal. A pártoló család így mentesült a teljes temetési díj megfizetése alól, csupán egy veder bort (vagy 3 liter pálinkát) és egy kenyeret adott a zenekarnak. Az évente fizetett összeget pártolási díjnak nevezték, s a családot, amely fizette, pártoló családnak. A pártolási díjak szedése 1949-ig maradt fenn, amikor a termelősövetkezet vállalta át a zenekar támogatását. 1949 után a zenekarnak minden temetésre el kellett mennie és ezért nem kérhettek külön fizetséget. 1969 után, a termelősövetkezettől kapott juttatások csökkenése miatt azonban ismét bevezették a támogatási díjat. A pártolási díjból fizették a próbaterem fűtését, világítását, és a kottázáshoz szükséges irodaszereket. A hangszerek javítása azonban már nem fért bele.⁷³

A zenekar szolgáltatásaiért jellemzően mindenhol fizetni kellett. Bédén a következőket mesélte adatközlőnk 2007-ben:

„Farsangkor négy nap volt a mulatozásnak szentelve. Csütörtökön elindult a zenekar és a lányos házak előtt megállva eljátszott három nótát. A lányok kijöttek, táncoltak a zenére, majd szalonnát, tojást, esetleg pénzt adtak a zenekarnak. Este a kocsmában folytatódott a multság, ahol a zenekar a kapott élelmekből megvacsorázott, a pénzt pedig itala fordították. Ezután éjfélig szólt a zene és ropták a fiatalok a táncot. A kövér csütörtököt követően pénteken és szombaton csendes volt a falu, majd vasárnap folytatódott a lányos házak és most már a menyecskék házainak a felkérése, de ekkor már nem járt fizetség a zenélésért.”⁷⁴

Az ózdi gyári zenekar javadalmazásáról az 1950-es évekig a karmester gondoskodott, közbenjárt a tagok ügyes-bajos dolgaiban, igyekezett elérni, hogy minden zenésze rendezett körülmények között éljen. Lakáskiutalást, szorongatott helyzetben segélyt eszközölt ki.⁷⁵

A sófalvi zenekar 1913-ban szerződést kötött az egyházzal, amelyben „az egyház vezetőségének és birtokának veti alá” magát. Az egyházi élethez kapcsolódó alkalmak azért ingyenesek lettek. 1923-ban 30 koronás díjért vállaltak

⁷³ EA 25343.

⁷⁴ NM CD 161.

⁷⁵ EA 16724.

temetéseket és egyéb megjelenéseket. Az 1930-as évektől a saját falujukban zajló temetésen való megjelenést fele annyiért vállalták, mint a más faluban lévőket.⁷⁶

Szentmihályon, mint adatközlőink 2006-ban elmondták, mindenhová egy-séges áron járnak zenélni, az árjegyzékük szerint ez 50 euro. Nem mindenki tudja azonban megfizetni a zenészek szolgáltatását („eszközileg nincs rá”). Ahol a családnak telik a zenészekre, oda hívják is őket. Megjegyezték, hogy olykor a zenekar tagjai többen vannak, mint a gyászolók. A zenekar részéről a zenélésért kapott fizetség ugyanakkor jellemzően nem volt és ma sem megélhetési forrás. A zenekar tagjai többségükben földművelésből, növénytermesztésből élnek. „Nem pénzért muzsikálunk” – mondják. Ez azért is igaz, mert a bevétel általában nem osztják szét, hanem ebből fedezik az utazás költségeit, a maradék összegből pedig gondoskodnak arról, hogy legyen mindig sör, vagy meg tudják hívni a vendégeket, esetleg az asszonyokat. Nem pénzért, hanem a közös örömeért zenélnék, szolgálatnak tekintik fellépéseiket, és fontos számukra a közösség megbecsülése, a megkülönböztetett tisztelet.⁷⁷

TÖBB ZENEKAR EGY TELEPÜLÉSEN

A rézfúvós zenekaroknak be kellett illeszkedniük a helyi közösségek zenei életébe. Ha egy faluban több zenekar is volt, vagy megoszlottak a feladatok, vagy a helyi ízlés döntötte el, hogy melyik zenekart kedvelték jobban.

Turán például a cigányzenekar, a citerazenekar és a paraszzenekar mellett a fúvós zenekar nem igazán tudott jelentős szerepet kivívni magának a faluban. A helyi parasztbanda minden szereplési és pénzszerzési lehetőséget elvitt előlük. Tóth János 1957-ben írja, hogy a falu népe sem igazán kedvelte a fúvós hangzást. Szívesen hallgatták őket búcsúban vagy valamilyen szabadtéri alkalommal, de lakodalomban, bálban a turaiak inkább a cigányzenekar zenéjét kedvelték. A környékbeli falvakban, Hévízgyörkön, Vácszentlászlón, Adácson és Zsámbokon ugyanakkor szívesen látták őket lakodalmakban is. Az egyik zenész beszámolója szerint: „Egyszer május elsején Zsámbokra voltunk megfogadva – mink is meg a cigánybanda is. Fölváltva muzsikáltunk: egyszer a cigányok, ha azok elhagyták, akkor rákezdünk mink. De mikor mink elhagytuk, oszt újra a cigányok húzták, mindjárt kiabáltak a táncolók: A bandát halljuk! A bandát halljuk! Persze mink se hagytunk magunkon kifogni. Hát muzsikáljanak a cigányok is, ők is ugyanígy vannak megfogadva, mint mink.”⁷⁸

Halmos István Tiszaigarról negatív véleményekre emlékszik vissza: „A rézbandára nem lehet jól táncolni nagyon hangos, rotyogtatós, összedül a ház, elalszik a lámpa.”⁷⁹

⁷⁶ NM CD 154.

⁷⁷ NM CD 150.

⁷⁸ EA 6316.

⁷⁹ EA 7090.

A rezesekről szóló pozitív véleményekre példa Gárdonyi József A nótázó Eger című írása:

„A cigányzene nem kedves a parasztnak. Szerinte az a nadrágosoknak való. Nem lehet mellette még kurjogatni se, mert akkor más egy mukkot se hall a nótából. De ha a kompóti [Kompolt] vagy a maklári vagy a verpeléti rezesbanda ráreccsenti, az már aztán valami. Öt éve az egrieknél is van különben rezes bandájuk: az egrí banda. Ez aztán érti a módját, hogyan kell igazán a nép talpa alá valót harsogtatni. A lakziban úgy fújja, hogy még a szomszéd hóstyán[?] is összeverhetik a bokájukat tőle. [...] A lagzinak Egerben elengedhetetlen kelléke a trottyos banda muzsikája. Ha mindjárt a házat eladják is, trombitaszó nélkül nem lehet szent a házasság. Csak egy családról tudom (czifraparti családról), hogy csendes lagzit akartak ülni, mert az új pár vagyonkájával kis erszény is hamar megtellett. A czifraparti legények azonban mikor a menyasszonyt az esketésről a bérkocsi meghozta, rossz tepsiket és fazekakat összeverve fogadták. Még ma is gyakran emlegetik azoknak a lagziját, mint intő példát arra, hogy Egerben a vígságot mellőzni nem mindig tanácsos.”⁸⁰

Nemegyszer felváltva játszott a lakodalmakban a fúvós és a vonós zenekar. Maglódon a szlovákok hagyományos zenekara a rézfúvós zenekar volt. Itt a cigányzenekar modernebb zenét játszott. Egy maglódi adatközlő elmondása szerint az 1950-es években, amikor megtudták, hogy Pestről hozott cigányzenészekkel kibővített helyi cigányzenekar muzsikál majd egy menyegzőn, „akkor az idősebbek el sem mentek, hisz tudták, hogy itt nem nekik való táncolás lesz.”⁸¹

A ZENEKARI TAGSÁG

A zenészek és családjuk számára összetartozást, felemelkedést is jelentett a zenekar. Sófalván az I. világháborúba egy fő kivételével minden fúvós behívtak. „Zenezóval vonultak a vasúti megállóhoz, ott megcsókolták családtagjaikat és kürtjeiket...” Az itthon maradt feleségek közül egyik-másik inkább a tehenét adta el, hogy a hitelre vásárolt hangszer esedékes részletét fizetni tudja: a fronton harcoló férj hangszerét úgy őrizték, mint egyetlen kapcsolatot a boldog múlttal.⁸²

Gyakran azt is fontosnak tartották, hogy a kiöregedő zenész helyett a család egy másik tagja álljon be a zenekarba. Sófalván jelenleg is van olyan tag, akinek a bátyja és az édesapja is játszik a zenekarban. Nem ritka, hogy valóságos dinasztiákat lehet felfedezni a zenészek között. Sófalván például a néhai Pásztor Samu alapító tag után a két fiával, Lőrincsel és Sándorral, majd két dédunokájával,

⁸⁰ EA 3609.

⁸¹ EA 9352.

⁸² NM CD 155.

Péterrel és Attilával találkozhatunk a tagok névsorában, de a néhai Varga Mihály is egyszerre játszott együtt négy fiával a zenekarban.⁸³

Zselyken a zenekart a falu tehetősebb rétege alapította, túlnyomórészt különböző szervezetek⁸⁴ előjáróiból alakult. Adatközlőnk elmondása szerint később ez a zenekar részéről gögösséggé vált, a zenekar tagjai lenézték azokat, akik nem lehettek a tagjaik, ezeket „zabhegyezőknek” csúfolták. Cserébe a „köz-nép” a turnerekre akasztotta a „rézszájú” csúfnevet. A zselykiek különködését mutatja a „búcsúdallal” kapcsolatos hagyományuk is. A zenekar repertoárjában szerepelt az a gyászdal, amelyet csak turner vagy ennek leszármazottja temetésekor intonáltak az egyházi szertartás befejezésekor. Adatközlők szerint ezt az alapítók vezették be, hogy méltó búcsút vehessenek a tagoktól. Több ízben viták folytak arról, kit is illet meg a búcsúdall. A két világháború között ebből a dalból aztán kereseti forrás lett. „Akinek kell ez a dal, az fizesse meg”, a rendes temetkezési díjon felül külön kellett érte fizetni. Később a község kommunista pártvezetői rendelete szerint mindenkinek a temetésén el kellett játszania a zenekarnak.⁸⁵

Bodokon arra kérdésünkre, hogy a család ellenezte-e a zenélést, zenész adatközlőnk úgy fogalmazott: „Hát, nem ellenezte, de azért nekik is meg kellett szokni. [...] Ha valami munka volt, és el kellett menni próbára, hátra kellett hagyni a munkát, most megyek próbára, megcsináljuk holnap, akkor néha vitáztott, hogy ott hagyom a munkát. De hát ha elvállaltam, akkor helyt kellett állni, el kellett menni.”⁸⁶

Szentmihályon a zenekar tagjai minden évben nőnapon, egy vacsorával megköszönik ma is a feleségüknek, hogy az év során időnként nélkülözniük kell a férjüket. Ezen a zenészfeleségek nagy örömmel vesznek részt, bár nem mindig nézik jó szemmel a „sok” zenélést. Ahogy az egyik feleség mondta 2005-ben „nem nagyon szereti”, hogy zenél az ura, mert ilyenkor áll az otthoni munka, nem készülnek el a piacra, vagy esetleg egyáltalán nem is tudják piacra vinni a termést.⁸⁷ A többiek is nehezményezik, hogy „a férfiak bitangulnak”, de elismerik, hogy nem csak szórákozás a zenészet, a dudásoknak is „nehezen lehet kitartani”.⁸⁸

Az ózdi zenekar ugyan idegenből érkezett zenészekkel alakult meg a 19. század végén, de egy idő után egyre több bányászcsaládban kezdtek el hangszeren tanulni. Sok munkáscsalád azért adta zenésznek a gyerekeit, mert ha valaki zenész volt, az ott már rangot jelentett. A zenekar alapító karmestere, Schuch Ferenc tanítványai közül később többen hivatásos zenei pályára is léptek, az Operaház zenészei lettek.⁸⁹

⁸³ NM CD 155.

⁸⁴ Egyházi előjárók, a község előjárói stb.

⁸⁵ EA 6316.

⁸⁶ NM CD 163.

⁸⁷ Főleg gyümölcsstermesztéssel foglalkoznak.

⁸⁸ NM CD 151.

⁸⁹ EA 16724.

Szentmihályon a zenészek életük több mint felében ebben a zenekarban játszottak, nem csoda hát, hogy beszámolóik alapján nagyon erős érzelmi szá-lakkal kötődtek hozzá. „A zenekart mindig a szívemben viseltem. Olyan emberek voltak itt, hogy érdemes volt velük foglalkozni. Amikor én és a barátaim szívből eljátszunk valamit és minden barát azt játszik, amit én érzek, énnekem attúl nagyobb boldogság ezen a világon nincs.” (Gulyás István) „Azért szeretöm, mert mikor ebben a kis zenekarban találkozás van, akkor minden gond odahaza marad, soha arra nem gondolunk, hogy mi van otthon; eltréfálunk, ez tiszta vidámság [...] szeretném, hogy sokáig összetartsunk.” (Madarász Ferenc)⁹⁰

A ZENÉSZEK A HELYI KÖZÖSSÉGBEN

A zenekar tagjainak társadalmi megbecsülése, presztízse van mind a saját falujukban, mind azokon a településeken, ahol már játszottak. „Mindenhol ismernek minket, nem hagyunk sehol rossz nyomokat.” Szentmihályon falubeli megbecsültségüket jelzi, hogy mindannyian köztisztületben álló emberek: többen a gyülekezet elöljárói. Mint mondták róluk Szentmihályon: a falu népe büszke a dudásokra. Büszkék arra, hogy rendszeresen járnak távolabbi helyekre, rangos rendezvényekre, ahol öregbítik a falu hírnevét, hogy programjaikról lehet hallani a nagybecskereki rádióban. Büszkék arra is, hogy Budapestről érkeztek kutatók hozzájuk és a táncháztalálkozón is felléptek.

Fenntartótól függetlenül kiváltságos tisztelet járt a zenekarnak a templomban is. A magyarszentmihályi zenekar a templomban az első sorban ülhetett, a sófalvi zenekar a karzaton kapott helyet.⁹¹

Zselyken a zenekart még ma is a „tisztelt nemes zenekar” megszólítás illeti meg. Kijárt nekik a turner cím, amely bizonyos megtiszteltetést jelent még ma is. A „fa-jog” és a „makk-jog” alapján a tagoknak több tűzifa járt a községi erdőből, és egy-egy malaccal többet hajthattak ki az őszi makkos csordába is. A zselyki zenészeknek a családok „pártolási” díjat is fizettek, melynek nemcsak anyagi, hanem erkölcsi jelentősége is volt, hiszen szorosabbra fűzte a kapcsolatot a zenekar és a lakosság között. A zenekaron kívüliekben is tudatosult, hogy a turnerek közösségi érdekeket szolgálnak, a zenekari tagokban pedig fokozódott a kötelességtudat azok iránt, akik anyagilag támogatták őket.⁹²

* * *

Sajnos mára kevés aktív zenekar található az országban. A legtöbb helyen az a probléma, hogy nincs utánpótlás. Szentmihályi adatközlőnk szerint ma már nem tekintik a fiatalok kiemelkedő lehetőségnek a zenekari játékot. Más a zenei ízlésük, nem tartják kifizetődőnek a próbákra áldozott időt. Mindegyik zenész

⁹⁰ NM CD 151, idézi: Alföldy-Boruss 2005: 35.

⁹¹ NM CD 153.

⁹² Wass 1992.

arra törekedett, hogy gyermekei megszeressék a zenélést, tanították is őket, ennek ellenére csak kis részüket sikerült bevonni a zenekarokba. Több adatközlő számolt be arról is, hogy egyre kevesebb a kultúrára fordított pénz a falvakban, és a rendezvények esetén sem az ilyen zenekarokat keresik. Kevesebb az olyan kulturális fesztivál is, ahol bemutatathatják tudásukat. A lakodalmakban is felváltották helyüket modernebb zenekarok.

Több vidéken szembesültünk ugyanakkor a gyűjtések során azzal, hogy a helyi kultúr csoport feléleszti a helyi hagyományokat, és ott minden esetben bevonják a rézfúvós zenekart is. Több helyen a helyi zeneiskolából is toboroznak tagokat, sőt, több adatközlő újra elkezdett játszani.

Az ország területén a 19. század végétől, 20. század elejétől elterjedt rézfúvós zenekarok kutatása ugyan még ma is a kezdetén tart, de ha már nem is sikerül játék közben megörökíteni ezeket a zenekarokat, hangzó anyag nélkül is sokat megtudhatunk a hajdani zenekarokról riportok készítésével, repertoárjuk tanulmányozásával, szociológiai vizsgálatok révén.

FORRÁSOK

Néprajzi Múzeum

Etnológiai Archívum Kéziratgyűjtemény (EA)

EA 3609 Gárdonyi József 1914: A nótázó Eger.

EA 6316 Tóth János 1957: Tura zenei élete (egyetemi szakdolgozat).

EA 7090 Halmos István 1950: Tiszaigar, Heves megye.

EA 9352 Jakab Ilona 1952–1953: Maglód népszokásai, táncai és viselete. Maglód.

EA 9959 Fejes Ferenc, Furuglyás Géza: 1957: Mendei lakodalmas P.104/1957.

EA 16724 Nemcsik Pál 1969, 1970 Ózdi Gyári Munkás Olvasó-Egylet Dalosköre. 1896–1944. Egy borsodnádasi ipari munkás testvérpár dallamkincsének rétegződése, összehasonlító vizsgálata.

EA 17996 Nemcsik Pál 1972–1973: A: A bekölcei kétlaki munkásság zenei izlésének alakulása 1900–1944 között. B: Adalékok Egercsehi és Szúcs bányatelep zenei életéhez.

EA 18490 Nemcsik Pál 1973: Egy istenmezejei kétlaki bányászcsalád dallamkincsének fejlődése 1900–1944 között, Borsodnádasi.

EA 25343 Wass György 1993: A szelyki fúvószenekar múltja és jelene.

EA 30072 Kocsis Tibor Jenő 2002: A sófalvi fúvószenekar monográfiája P.59/2002/fn.

Hangtár, Népzenei gyűjtemény, CD állomány (NM CD)

NM CD 150–153 Magyarszentmihály (Szerbia). Gyűjtő: Alföldy-Boruss Márk, Pálóczy Krisztina, 2005.

NM CD 154–155 Zselyk, Sófalva. Gyűjtő: Alföldy-Boruss Márk, Pálóczy Krisztina, 2006.

NM CD 160–164 Béd, Kolon, Zsére, Dobok (Szlovákia). Gyűjtő: Alföldy-Boruss Márk, Bódiss Tamás, Pálóczy Krisztina, 2007.

Hangtár, Népzenei gyűjtemény, Fonográf-henger állomány (MH)

NM MH 485–486 Székelyudvarhely (Románia) Gyűjtő: Vikár Béla, 1900-as évek eleje

NM MH 2157 Sajómező (Máramaros, Románia) Gyűjtő: Bartók Béla, 1900-as évek eleje

NM MH 2166 Glód (Máramaros, Románia) Gyűjtő: Bartók Béla, 1900-as évek eleje

MH MH 2197 Váncsfalva (Máramaros, Románia) Gyűjtő: Bartók Béla, 1900-as évek eleje

HIVATKOZOTT IRODALOM

Alföldy-Boruss Márk 2005: *A magyarszentmihályi rézfúvósok szerepe a falu életében.* (Szent István Egyetem Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar Tudományos Diákköri Konferencia.) Szent István Egyetem, Gödöllő.

Alföldy-Boruss Márk – Pálóczy Krisztina 2006: Rezesbandák. *Folkmagazin* (13.) 1. 37.

Alföldy-Boruss Márk – Pálóczy Krisztina 2007: Rézsájúak és zabhegyezők. *Folkmagazin* (14.) 6. 53.

Kocsis Károly 1989: *Etnikai változások a mai Szlovákia és a Vajdaság területén a XI. századtól napjainkig. Az etnikai térszerkezet átalakulásának sajátosságai.* (Politikaelméleti füzetek 4.) ELTE BTK Politikaelméleti Továbbképző Intézete, Budapest, 10–21.

Kodály Zoltán 1937: *Magyar népzene.* (A példatárat szerkesztette: Vargyas Lajos.) Zene-műkiadó, Budapest.

Pálóczy Krisztina 2009: Hagyomány és divat a falusi rézfúvós zenekarok működésében. In: *Folklór és zene.* (Szerk.: Szemerényi Ágnes.) Akadémiai Kiadó, Budapest, 344–365.

Pávai István 2000: Népzenei gyűjtemény. In: Fejős Zoltán (főszerk.): *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei.* Néprajzi Múzeum, Budapest, 813–851.

Philipp Clarisse 1998: Schunda Vencel József (1845–1923) *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle* (103.) 6. <http://www.sztnh.gov.hu/kiadv/ipsz/199812/schunda.htm> (Utolsó letöltés: 2013. május 13.)

Sárosi Bálint 1998: *Hangszerek a magyar néphagyományban.* Planétás, Budapest.

Tari Lujza 1990: Die volksmusikalische Praxis der ungarischen Blaskapellen, dargestellt anhand historischen Quellen aus dem 19. Jahrhundert. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae* (32.) 409–419.

Tari Lujza 1996: Hangszeres népzenei gyűjtőúton a szlovákiai magyarok között. *Valóság* (39.) 7. 44–56.

Wass György 1992: Tisztelt, Nemes Zenekar! *Besztercei Híradó* 2. 7.

Tóth Zoltán

Zsilipelés a középosztályba

Egy 1937 nyarán Temesváron készült kottakatalógus sűrű leírása

„A székely balladák fölfedezése most vagy hatvan éve (zenével akkor még nem törődtek) lázba hozta a magyar irodalmi világot [...]. De a magyar nép úgy élt, a műveltebb réteg tőzsomszédságában, mint egy idegen világrész. Ma is úgy él.”

(Kodály 1954: 17. Az 1927. március 17-i dalest műsorában.)

A szatmári Református Főgimnázium 26 éves, sorsa fölött végsőkéig kétségbeesett helyettes¹ történelemtanára, I. Tóth Zoltán² 1937 tavaszán saját kezdeményezésű, magyar nyelvű, az iskola litográfiai műhelyében sokszorosított egyetemes történelemtankönyvébe megírt pár hiányzó fejezetet – természetesen a szatmári rendőrprefektus előzetes ellenjegyzése, és legnagyobb fájdalomra, az iskola kollegiális közönye mellett.³ 1937 júliusában, lázas betegen és kiábrándultan utazott

¹ Debreczeni István temesvári református esperes válaszlevele, „referátuma” nagyváradi református püspökének a már Párizsban munkálkodó I. Tóth Zoltánról, „szabadságon lévő lelkesültelegű helyettes tanár”-ról, a minden bizonnyal apja, I. Tóth Benjámint, a temesvári református egyházkerület gondnoka révén a nagyváradi református püspökséghez benyújtott segélykérelmével kapcsolatban: „Temesvár, 1938. V. 17. Tisztelettel jelentem, hogy Tóth Zoltán h.tanár szüleinek egy saját maguk által lakott szép kis családi házuk van kb. 500 000 L. [lej] értékben, melyet 50 000 L. adósság terhel. Atyjának havi 3000 L. nyugdíja és – mint tőle hallottam – 3500 L. havi mellékkeresete van. Családja feleségéből, leányából és anyósából áll, ki szintén az ő eltartásában él. Rendes jó polgári életmódban éltek, de mióta fiúk [I. Tóth Zoltán] Párisban van, sokkal szerényebben. Kiválló tisztelettel: Debreczeni István.” (I. Tóth Zoltán hagyatékából.)

² Inokai (I.) Tóth Zoltán Versec (Vršac, ma Szerbia), 1911. augusztus 11. – Budapest, 1956. október 25. Neve előtt az I. betűt a család inokai (Tiszainaka) származása szerint használt végvári ragadványnevből vette föl Tóth Zoltán az 1940-es években, Tóth Zoltán (1888–1958) történészprofesszorral való tekintettel.

³ Keserű mondat olvasható erről hat évvel később, 1943-ban Budapesten, már hivatásos történelemkutatóként önmagának készített *Hosszú életrajzában*: „... hivatást éreztem magamban a történettudomány művelésére, de erről két oknál fogva is kénytelen voltam lemondani, és pedig: 1. a tudományos kutatáshoz szükséges külső körülmények majdnem teljes hiánya miatt és 2. [főként azért] mert kisebbségi helyzetünkben a nevelői tevékenységre pillanatnyilag sürgetőbb szükség volt. Minthogy azonban a magyar öntudatnevelői törekvéseimben saját vezetőim saját mulasztásaik palástolása céljából sokkal nagyobb mértékben akadályoztak, mint a román hatóságok, hirtelen elhatározással kivetődtem Párisba (sic!). Itt találok egy Nyugattal, de itt az anyaországi magyar fiatalsággal is.” (Kiemelés tőlem – T. Z.) A hirtelen elhatározással kivetődéssel kapcsolatban megjegyzendő, hogy ennek sikerében jelentős szerepe volt a gimnázium vele rokonszenvező igazgatójának, Ligeti Imrének, aki őt a váradi püspöki hivatallal szemben is szabályos konspirációval fedezte párizsi tervében. Ligeti meg tudta sürgetni az ujjlenyomatok

haza Temesvárra, ahol társadalmi állásuk jelképében, a „családi házban”, fürdőszoba, zongora és kották mellett, övéitől kényeztetve, végre muzsikával tölthette a vakációt. Az ott készített, de még annak idején félbe is hagyott, 248 rózsaszínű papírszeletkére írt kottajegyzék halála után, budai iratai közül került elő. A diplomás tanár a 20. század első felében még mindig inkább honorácior. A sok tekintetben inkább jó polgárhoz, mint honoráciorhoz hasonlító I. Tóth Zoltánnak kedvtelése és személyes öndokumentációja egyik formája volt vagyona vagy gyűjteménye valamilyen szempontból fontosabb részeinek jegyzékbe foglalása, akárcsak a naplóiírás. Fiatalkora majdnem minden fordulóján hagyott maga után egy hosszabb-rövidebb, többnyire kottái közt is fellelhető zeneszerzői listát.

Az 1937-es nyári katalógus a zeneszerzők nevének kezdőbetűi szerinti elég laza abc-rendbe sorolva, a család kottáinak több mint felére becsülhető részét tartalmazza az összeállítóra jellemző aprólékossággal és takaros pontossággal. A jegyzék készítését közéleti teendők szakították meg. I. Tóth Zoltán tanári hivatása iránti elszántsággal tért vissza Szatmárra a temesvári vakációból, de még ugyanazon év novemberében ismerőseit, sőt, barátait is meglepve indult el – ahogy később ő maga fogalmazott: „kivetődött” – az apja házára felvett kölcsönből 19 hónapra Párizsba.⁴ Ezt a kivetődést éppoly könnyelmű döntésnek tekinthetnénk, mint azt a Kolozsváron írt naplójában szereplő történetet, amely apjáról szól, aki gyalog, zsebében pár krajcárral indult szerencsét próbálni. Ahogy apja is tudta, hogy „Tömösváron” fináncnak áll (annak minden ódiúmával együtt), ő is tudta, hogy mikor kell – legkésőbb 1937 őszén – Párizsba érkeznie, hogy egy év múlva beiratkozhasson a Sorbonne doktori iskolájába.

A kis katalógus összeírásában a zeneszerzői abc-n kívül nem fedeztem föl semmilyen más követett rendet. Ha mintának tekintem a kis gyűjteményt, ez egy meglehetősen jól dokumentált, legtöbb elemében jellegzetes, mégsem mindennapi, két nemzedéki (az egyszerűség kedvéért) mobilitási eset műveltségi képébe kínál betekintést. A temesvári jegyzékben találni olyan gondosan szignált és datált saját régi kottát is, amely a Budapestre kitelepülés után is megmaradt, és benne vannak a nővére zongorakottái is (egy évvel idősebb nővére egy évvel korábban kezdte a temesvári zeneiskolát zongora szakon).⁵ Egyes darabokból az

bukaresti elemzése miatt elhúzódó útlevelkérelmét. (Ujjlenyomatot vettek tőle Párizsban a tartózkodási engedélyhez is.) A püspökség, a „helyettes tanár” főhatósága, nemcsak a hivatalos úton kérvényezett úti támogatást nem adta meg, de mint kiderült, a tanulmányi szabadságát sem engedélyezte (volna). (Naplók, jegyzetek.)

⁴ Több életrajzában is írnak egy elnyert ösztöndíjról, ami kortörténetileg és a legendáriumára nézve is fölöttébb érdekes lenne. A budapesti Gyámszülők társadalmi szerveződés 1938 nyarán papíron valóban megszavazta az ösztöndíját, ami az év végéig össze is gyűlt, ezt azonban I. Tóth Zoltán a magyar pengő Budapestről külföldre történő utalásának tilalma miatt csak 1939 tavaszától élvezhette (volna) 1939 szeptemberéig, amikor elhagyta Párizst. Ekkor is csak apja kapcsolatai révén, egy bukaresti bankon keresztül jutott hozzá a pénzhez, mint az kiderül emlékként megőrzött számláiból.

⁵ Weis István 1930-as könyvében, *A mai magyar társadalomban* Szekfű számalmas, hanyatló, „vagyoni erőben teljesen megfogyatkozott”, hajdani nemes-értelmiségi osztályáról szólva emlegeti azt a jelenséget, amit a temesvári Fürdő utcában is megélhetett volna: „Kis mellékutcai

üzleti fogásként általában párban árult hegedű- és zongoraátiratok közül sokszor már Temesváron is csak a hegedűkotta volt meg.

A 20. század első felében az élő zene szerepe – a művelődés más ágaihoz, elsősorban a szépirodalomhoz, színjátszáshoz, tánchoz viszonyítva – társadalmi kapcsolatokat teremtő és minősítő szerepében összehasonlíthatatlanul jelentősebb volt, mint a gépzene tömeges elterjedése után, a 20. század második felében. Egy-egy társadalmi csoport zenéje nagyon változatos, és az őket körülvevő zenei anyag élesen elválik mások zenéitől, osztály és rendi választóvonalak szerint.

I. Tóth Zoltán és nővére nem tartoztak azok közé a zeneértő fiatalok közé, akik otthonról, szüleiktől örökölték a hangszerjátékot. Csak feltételezni lehet, hogy tudtak a végvári paraszti citerazenéről, ami apjuk paraszti műveltségéhez illett, és ami végvári nagynénjük elbeszélése szerint ugyanolyan szorosan hozzátartozott az ottani élethez, mint ugyanebben az időben a városi ifjak és temesvári édesanyjuk sokféle zenéje.⁶

A „KIVETKÖZÉS” EGYSZERŰ TÖRTÉNETE

A zene korábbi szerepe ellenére a műveltség területei közül mégis a beszéd és az öltözet közvetítette legszembeötlőbben a társadalmi állást. A viselet a falu egyik közösségéhez való tartozásnak a kifejezése, az abból való kivetkőzés és átöltözés kilépést jelent – hasonlóképpen ahhoz, amikor megváltozik a beszéd. Helyettes tanárunk édesapjának, Tóth Benjáminnak „kivetkőzéseiről” hűgával, I. Tóth Évával készített, magnetofonszalagról lejegyzett interjúmból kapunk képet, amely egyszerre tanúskodik eredeti tájnyelvről és narratív „képet” ad a kivetkőzése előtti köznap viseletéről.

„– Éva néni! Hogy ment el Béni bátyja innen? [...]

– Az megën írdekes ám! Hát, kinn laktak a tanyán. ...hát én, aszongya, idesapám akkor elmegyek. Hova mész? Elmegyek Tömösvárra. Igen, aszongya, csavargó lösz belöled. Nem lesz énbelölem csavargó, mer én beállok valamilyen állami szolgálatba, elmegyek fináncnak. Na, mingyá azon módon egy ingbe, gatyába, mezitlábos papucsba elment. Hát, tanálkozott ismörös románokka', mēntek Temesvárra, hát felült és élmēnt velük. [...] de gyalog, papucsba, mezitlábos papucsba.

– Milyen papucsba? Bőrpapucsba?

– Bőrpapucsba.

háromablakos házak fogadószobáiból nem ritkán gondos Beethoven-interpretáció csendül ki az utcára” (Weis 1930: 57.)

⁶ Tóth Éva végvári leánytársai 1904 nyarán egy vasárnap délután: „Hát aszongyák, hogy menynek velük oda – vasárnap délután mentünk hun egyik lányhol, hun a másik lányhol és akkor ottan mi vót a foglalkozás ugye, mint citeráltak, összegyűltek a fiúk és a lányok és akkor citeáltak. Mink táncoltunk, aztán mikor meg nem táncoltunk, kint voltunk az udvaron labdázni. Hát, asztmondják, de már eccer tēhozzátok is menjünk el!” Tóth Éva: „Magam eveztem, ahogy bírtam.” Interjú, 1974. december, 5. történet. (7) A leányság otthon.

- Gatyába?
- Gatyába.
- Bőgatyába?
- Bűgatyába! (nevet)
- És milyen inge volt, hogy volt öltözve, emlékszik rá még?
- Hát hogy ne emlékeznék! Hát egy közönséges, ilyen állású, de olyan mint ez a kötöm ni (mutatja: nyomott mintás karton anyag, talán kékfestő lehetett), ilyen féle fajta, mégis egy kicsit világosabb vót. Ilyen mosó, ilyen setét ing vót rajta. No oszt akkor mingyá ěment.
- Bekecs, vagy kis kabát?
- Feeene vót! Egy kis mellénnyel, avva' ment. Na, mikor oszt odament, mingyá leváltották a ruháját, oszt elhelyezték Dubovára, ott szögált.”⁷

A finánc mundérba bújás – az első „kivetkőzés”, ahogy a néprajz érti – jóval inokai rokonai „kivetkőzése” után történt, akik az 1800-as évek végén, határaik tagosítása után már „úri ruhában jártak”, zsebórájuk volt és szivaroztak, büszkén, mint Tóth Benjámín is nem egy családi és csoportfényképen.⁸ „A pénzügyőrség bizonyos fokon már uraságot jelentett, hát (nem)volt éppen valami rossz foglalkozás, ha nem is a legnépszerűbb.” – írta naplójába I. Tóth Zoltán kolozsvári diákként.⁹ Az elért legmagasabb finánc-rangfokozat díszével le is kellett fényképeztetni a családot Temesvárott 1919-ben, a különös öntudattal ülő szép úriasszony feleséggel és a két riadt gyerekekkel, ahol katalógusunk jövődő jegyzője, a félénk kis matróz, egy évvel idősebb nővére kezébe kapaszkodva érzi biztonságban magát. A kép körülményeinek Tóth Benjámín arcára nagyon is kiül a feszültségét nem sikerült elrejtteni. Bizonytalanságok kísérték a jövődő leszerelést, és lelkiismereti terheket is tartogatott az új királyra történő eskütétel: „A pénzügyőrség megszüntetése óta állami pénzügyi tisztviselő lett és a város egyik legismertebb, legtiszteltebb-becsültebb férfia lett.”¹⁰ A másik csoportképen „állami pénzügyi tisztviselői”, angolosan puha zakós-pantallós új öltözete már igazi városi viselet.

Az 1937-es nyári katalógusban 47 hegedűiskola-kotta volt. Helyettes tanárunk a katalógus születésének idején is buzgón vásárolt hangszerjátéka fejlesztésére magasabb szintű iskolakottákat, hegedűs és zongora-gyakorlatokat.¹¹ Műfajukra nézve többségükben a „komolyzene” klasszikusai és hegedűiskolák sorakoznak a kották között, mellettük azonban ott vannak a korszak kispolgári társasági

⁷ Tóth Éva: „Magam eveztem, ahogy bírtam.” Interjú, 1974. december.

⁸ „Amit ómama a családról tudott.” I. Tóth Zoltán 1938 októberében Végváron, nagyanyjával, Tályai Sárával folytatott beszélgetésének jegyzetéből. (Naplók, jegyzetek.) Major 1897: 38.

⁹ „Piroskönyv”. Napló. Kolozsvár, 1931. március 3. 190.

¹⁰ „Piroskönyv”. Napló. Kolozsvár, 1932. március 3. 189–190. old. 1919 januárjától „... az esküt nem tett tisztviselőket már ezrével és tízezérel bocsátották el. Ezek csak hamar repatriáltak.” Bíró 2002: 301.

¹¹ Jellegzetes, hogy mit visz magával olvasni a Szamos-parti strandra, társaságba: az új, szép David *Die hohe Schule*-kottát, amiben benne maradt és kopott az ottfelejtett alumínium strand-biléta. Lásd 1. melléklet No. 70.

1. kép

A Tóth család 1919-ben

2. kép

A Tóth család 1920/21-ben

szórakoztatását jókedvvel, de puritán komolysággal szolgáló nóta- és Hubay-kották is. Ezek a társadalmi/társasági „kultúrkörben” mind messze elvezetnek a jó hegedűs fiatalember saját ízlésétől.¹² Az operett, a cigányozás – mint a kártyajáték is – a szigorú puritán szellemű házban ismert, de máigikusan veszedelmes dolog

¹² Személyes ízléséről némi fogalmat nyerhetünk a datálás-szignálás szokása mellett egy másik szokásából, a különböző, valószínűleg kényszerű időtöltések, értekezletek, konferenciák alkalmával és a csüggesztő társaságokban készített „kis katalógusaiból”, nagy zeneszerzők rögtönzött névsoraiból. Fel is fogom használni itt egyik, 1929 táján emlékezetből, időtöltésből készített listáját. Ezek jellemzően műsorlapok hátán vagy meghívókon maradtak fenn, esetleg saját vagy mások névjegyei hátán, amit aztán könyvjelzőként használt. Ezeknek a neveknek a többsége is meglevő kottáira utal.

volt. I. Tóth Zoltán majdani párizsi francia és magyar közönsége előtt is Hubay és más, fél-klasszikusok voltak a népszerűbb darabok, amint ezt az ottani rendezvények műsorai és a játékaról ott készült lakklemez is bizonyítja. A magyarnóta-kották minden bizonnyal ajándékok és „tiszteletpéldányok” lehettek, ilyenek kezdő kori mesterének, Hoós Jánosnak magyar nótái – amelyek a katalógusban az ő személyének szóltak – vagy a végvári (családi) lelkészük fiának, „Zöld Zoltánnak Dalai”.¹³ Mindeközben a cigányzene, a szolid kispolgári romlás diabolikus irodalmi víziókkal erősített zenéje azért gyakran szerzett maradandó élményt számára.¹⁴ A katalógus tehát valóban az otthon talált kották válogatás nélküli tükre.

A KOTTAÜZEM

A legszelebb perspektívát a kottákról leolvasható kottakiadói megszervezeti háttér rajzolja ki, amely nagymértékben támaszkodott az Európában szerteágazó és a temesvári konzervatóriumban is felfedezhető zeneiskolai szervezeti hagyományra. A kottakiadás és a kottákon bőségesen lecsapódó reklám tulajdonképpen már egy modern szervezet elemei, amelyek azonban a nagy tekintélyek és szakmai rangsorok megszerkesztésében építettek a hagyományos, jóformán céhes szellemű, mester-tanítvány viszonyok láncolatát ápoló zeneiskolákra mint rétegeképző intézményekre.

Aki régi szokás szerint hátul, az irodalomjegyzékkel és mellékletben közölt kottakatalógussal kezdte olvasni e cikket, nagyjából az 1937 előtti másfél évszázad tőkés, „multinacionális” zeneműkiadói ipar temesvári, kolozsvári, szatmári és budapesti zenemű-kereskedéseinek többnyire antikvár kínálatába pillanthatott bele, persze a gyűjtő egyedi vonásai mellett. A hagyatékban azonban megjelenik egy másik hagyomány is, a kézi kottamásolás rousseau-i mestersége, amely az 1930-as években még távolról sem volt ismeretlen. Ez számunkra nem kuriózum jellege miatt érdekes, hanem mint a műzenefogyasztásnak a kottakiadás üzletileg szabályozott főirányaitól való eltérés egyik lehetősége. A gyűjteményben van egyébként boltban vásárolt, kézírásos kotta is, nyomtatott árral (12 lei).¹⁵ A kézírásos kottákkal olyan zenész vagy nem is akármilyen zenei társaságok is élhettek még sokáig, akiknek antikvár kottára sem volt pénze, például templomok, dalárdák, egyesületek zenekarai, iskolai zenekarok, baráti kvartettek, de még a kolozsvári Magyar Opera magyazenekara is használt ilyeneket. Aki nem másolt

¹³ Zöld Zoltán (Végvár, 1898. április 1. – Végvár, 1962. április 14.) a családban igen nagyra becsült Zöld Mihály végvári református lelkész fia. A temesvári gimnázium után Nagyenyeden végzett tanítóképzőt, 1920–1936 között Végváron tanított, majd nyugdíjazásáig a nagykarolyi református iskola igazgatói pozícióját töltötte be. Végváron ő szervezett dalárdát. (Zöld Zoltán Dalai. Lugos 1931, 231. tétel a kottakatalógusban. Lásd 1. melléklet.)

¹⁴ „A szomszédban nyitott ablak mellett zúhatják(sic!) a rádiót. A cigány húzza hol vidáman, hol megszakadni való keserűséggel. 1935 nyara, Udvari, az udvari nóták... Mennyi keserűség! Különös erővel ragad meg a cigány muzsikája. Belém lopja magát és megfertőz szívfájdalommal. Az emlékezés zsilipjei megnyílnak. Az első találkozó.” „Naplólevél” Temesvár, 1937. VIII. 14. éjfélkor.

¹⁵ Kodály Zoltán: *Adagio* – I. Tóth Zoltán jellegzetes lilás-piros ceruza-bejegyzéseivel!

még kottát, nem ismerheti a nyomtatott kotta értékét. A zenetanárok kezdő növendékeiket (gyakran saját kottaértő családjuk segítségével), talán éppen az ő mesterüktől örökölt kéziratos és biztos előmenetelt ígérő kottákkal látták el. Kezdként egy-két évig I. Tóth Zoltán is ilyen hegedűiskolákat használt hegedűtanára, Hoós János jóvoltából, aki evvel a szakma egyik legrégebbi hagyományába vezette be tanítványát. Kottakatalógusbeli kottáink szinte minden esetben társadalmi/társasági formákhoz vezetnek.¹⁶ A Budára került régi kották között található például egy nyilván nagyon becses, Szatmár 1937. VI. 11-re datált és szignált, gyöngy jegyekkel írott Haydn G-dúr szonáta „kéziratos másolatom” megjegyzéssel, kolozsvári teológiai zenefüzetében pedig a Bach jegyzetek mellett maradtak barát és diáktárs számára lejegyzett kurucdalok is. Van közöttük egy kézzel írt saját, a katalógus írásának idején keletkezett kompozíció Arany János *Dal* című verséhez (*A hegedű száraz fája*), valamint Arany János drámai hangvételű, *Az ünneprontó* című verséhez komponált zongorakiséret. Az utóbbi már nem műkedvelőknek szánt, hanem nehéz, szonáta méretű darab. Ez a zenei világ legmagasabb hivatású szellemei, az alkotók („Schaffende”) közé emeli a darab szerzőjét.¹⁷ Maguk a kéziratok azonban már a kor zenei műveltségének is kikopó színfoltjai. Ebben az időben egyébként szatmári helyettes tanárunk a rádió révén jutott a „korszerű” gépzenehez.

Nyugodtan mondhatjuk, hogy a 19. század és 20. század első fele ipari, illetve iparosodó társadalmában a zenetanulás a műveltséget (váltó?) cserélő osztályok számára az emelkedés jelképeinek egyike, belépőjegy volt az új társadalmi körökbe. A polgári „műzene-fogyasztás” is a társadalmi emelkedés kelléke. Az írott és nyomtatott nyugat-európai polifón zene fogyasztókhöz juttatásának társadalomszervezeti váza a tőkés kottakiadói üzletág és annak kereskedelmi hálózata volt a zeneiskolákhoz kapcsolódva. A zenepiacot a mobilitás, a korábbi társadalmi állásukat elhagyók, műveltségükből „kivetkőzők”, más csoportokhoz felzárkózók élénkítették.

A tájékozódásnál a kutatónak segítségére szolgál a nem túl szemérmes kiadói reklám. A kisebb, kétoldalas klasszikus hegedűdarabokat négyoldalas, sűrűn nyomtatott reklám- és árjegyzék-köpenyben bocsájtottak útjára. Ahogy a kotta-

¹⁶ Amikor a szeretett kislány „hebehurgján” másol: „Valamelyik este néhány percre mentem be hozzájuk, de mivel valami kottamásolatokat kellett készítenie s azokat én vittem volna el, huzamosabb ideig ott maradtam és együtt dolgoztunk. Nagyon kiábrándító volt, hogy roppant hebehurgján dolgozott és meggondolatlanságával nem valami jól végezte a munkát. Mikor javítólag szóltam közbe, mintha megsértettem volna.” „Piroskönyv”. Napló. Szatmár. 1936. január 28. 380–381.

¹⁷ Karl Grunsky, aki I. Tóth Zoltán szemléletében történetfilozófiájával messze megelőzte a „céhes historistákat”: „Die Musik ist, wie jede Kunst, ein Geschenk, das schaffenden Künstler, der Mit- und Nachwelt bescheren. Weil Gebende und Empfangende an dem allgemeinen Geschehen in zweierlei Gebiete der Musik beteiligt sind, scheidet sich jede Musikgeschichte, die zusammen erst das Reich der Tonkunst ausmachen: auf der einen Seite stehen die Schaffenden mit ihren Werken, ihren Persönlichkeiten und Schicksalen, auf anderen Seite die Empfangenden, die ein bestimmtes Verhältnis zum Geschaffenen einnehmen, in dem sie es ablehnen oder in sich wirken lassen.” Grunsky 1914: I. 5.

szélekről, kolofonokból kiolvasható, a forgalom jó része nagyobb, patinás tőkés kiadóvállalatokhoz tartozott, amelyek már az elmúlt századfordulón részvénytársasággá alakultak, és gondosan ügyeltek és figyelmeztettek is a művekre leköötött kottakiadási privilégiumaikra, sőt, az egyes művek előadási jogának monopóliumára is. Az örökbecsű kottákon nemigen találni kiadási évszámot, hacsak a kiadvány részt nem vett valamelyik vilákiállításán,¹⁸ vagy esetleg a korszak európai nemzetbirodalmainak jogvédő irodáitól (New Yorktól Londonon át Moszkváig) megszerzett *copyright* dátumában, többnyire *post quem*, 20. század eleji hivatkozási számmal. A nagyobb német cégek átterjeszkedtek az Újvilágba is, és üzletkörükbe vontak budapesti, bukaresti, sőt, régi észak-olasz zeneműkiadókat és kereskedéseket is. A temesvári Moravetz, kolozsvári Polacsek, HUSZÁR SATU-MARE bélyegzővel ellátott szatmári, a pesti Rosental (Rózsavölgyi) *Musikalienhandlung* üzletében vagy akár valamelyik párizsi kereskedésben böngésző, vékonypénzű vidéki tanárunk az ellenállhatatlan harmóniák rongyos lapjaiért adott filléreivel fizetett be a nagyobb üzletbe. A hangszer, kotta- és a könyvvásárlás a kispénzű, puritán és törekvő hivatalnok-kispolgári környezetben sem mindig számított bűnös költekezésnek. A szatmári helyettes történelemtanár pedig minden útján, a legnagyobb szorultság körülményei között is előbb költött kottára és zenetörténetre, mint hasonló színvonalú szépirodalomra, nem is beszélve a történelemtől. Ha e polgári zenei műveltség karakterét keresve hátralapozunk egy nem túl régi zenetörténeti opus irodalomjegyzékben, ott is találkozunk az ismerős kottakiadói cégnevek sorával.¹⁹

A temesvári 1937 nyári kottakatalógus 248 címénél valamivel bővebb – készítője, I. Tóth Zoltán haláláig –, 1956-ig Budára került kottahagyatékból előkerült 312 kottacím esetében összesen 276 kiadócímet találtam. A kottakiadókat feldolgozó lista (1. táblázat) jól mutatja a nagy német kiadóknál összpontosuló, és a magánkiadásokban helyi színekkel vegyülő tevékenység sokféleségét: a mainzi B. SCHOTT'S SÖHNE és a bécsi UNIVERSALtól az egy-egy címmel szereplőkig, Dr. VITOSNÉ HUNYADI Erzsikéig.²⁰

¹⁸ Például a temesvári gyűjteményhez tartozott egy az 1850-es évek körül keletkezett öreg zongoraiskola, Louis Köhler (1820–1886) *Theoretisch praktische Clavierschule* című műve, amely a budapesti Taborsky & Prsch kiadásában látott napvilágot és a „Weltaustellung 1873” emblemmával büszkélkedhetett.

¹⁹ Egy befutott fiatalabb zeneszerző örülhetett, ha a nagynevű kiadóvállalat kottakiadási szerződést kínált neki. A mesterkultuszban ebben az esetben teljes joggal úzött egyik esetét írja le Ujfalussy. 1920-ban „hazai vállalkozó kiadó híján” Bartók Bélának *A kékszakállú herceg vára* 1918 tavaszi bemutatójának sikere után a bécsi székhelyű, patinás Universal cég tett ajánlatot, amiről a szerző ezt írta Ioan Bușițianák, román népzene kutató kollégájának: „Ez a szerződés minden esetre eddigi legnagyobb zeneszerzői sikerem.” Az Universalhoz közel álló folyóirat, az *Musikblätter des Anbruch* 1920-ban „Ungarische Bauernmusik”, a „Klavier” és a „Rundfragenbogen” című cikkek megjelentetése után, 1921 márciusában külön számmal ünnepelte a 40 éves mestert. Ujfalussy 1970: 175, 213, 526.

²⁰ Megjegyzem, hogy I. Tóth Zoltánnak – néhány kivételtől eltekintve – a II. világháború után az Állami Könyvterjesztő Vállalattól, a pesti Múzeum körúton vett új kottái is az NDK-ból származó, régi német kiadók raktárából kiárusított kiadványok voltak. Ezek között már teljesen

1. táblázat

Az egész gyűjtemény kottáin előforduló 276 ismert kottakiadó

Kiadó	Székhely	Előfordulás gyakorisága
SCHOTT, B. SCHOTT'S SÖHNE ²¹	Mainz – Leipzig	58
UNIVERSAL ²² Edition	Wien	46
PETERS, C.F.Ed.	Leipzig – Paris	35
ROZSNYAI Károly	Budapest	16
BREITKOPF- BREITKOPF & HÄRTEL ²³	Leipzig	12
RÓZSAVÖLGYI és Tsa Rózsavölgyi & Co. Budapest Rt. (UNIVERSAL)	Budapest	11
BENJAMIN, Anton J. utóbb ez is A.G. (<i>Aktiongesellschaft</i> , vagyis rt)	Leipzig	7
DURAND ²⁴ A.&Fils	Paris	7
RICORDI, Edizio-RICORDI, G.&C.	Milano	7
HAJNAUER, Jules (Hubay Jenő)	Breslau	6
LITOLF, Henry Litolf's Verlag	Braunschweig	6
SIMROCK, N. G.M.B.H.	Berlin – Leipzig	5
BÁRD FERENC és Testvére		4
BRATFISCH, Georg		4
NÁNDOR Kálmán (nóták)		4
EDITION MORAVETZ	Timișoara	3
KLASSISCHE Manuskripte (KREISLER)		3
MORAVETZ = Ed. MORAVETZ	Timișoara	3

hiányoztak a szórakoztató vagy félklasszikus kották, viszont megjelent két új Mozart-vonós-négyes partitúrája (eredetileg régebbi német kiadás, Edition Peters Leipzig).

²¹ Valamint a leányvállalatokról: SCHOTT'S Einzel Aüßgabe; SHOTT's Söhne Mainz, Brüssel (sic!), Paris, etc. București; SCHOTT Frères Paris; SCHOTT-Frères Bruxelles; SCHOTT (J & W. Chester Ltd.) London; SCHOTTe, Alf. & Cie Paris. A leányvállalatokról: „Universal Edition” Aktiengesellschaft, Wien – New-York: 2 kotta; UNIVERSAL Paris: 2 kotta; UNIVERSAL Ed. Budapest: Universal Ed. Société anonyme d'imprimerie de Pest, section d'imprimerie de musique, Budapest: 1 kotta.

²² A leányvállalatokról: „Universal Edition” Aktiengesellschaft, Wien – New-York: 2 kotta; UNIVERSAL Paris: 2 kotta; UNIVERSAL Ed. Budapest: Universal Ed. Société anonyme d'imprimerie de Pest, section d'imprimerie de musique, Budapest: 1 kotta.

²³ 1808-ban Beethoven kiadója volt („Lebe Wohl”-szonáta Rudolf főhercegnek Napóleon elől Bécsből való távozására). Arnold Schering 1931-ben megjelent M3-as méretű, több mint 600 oldalas, igényes kiadványa, a *Geschichte der Musik in Beispielen Dreihundertfünfzig Tonsätze* című kötete, amit a Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag adott ki, viszont a copyright-ja szerint „1931 B–H Leipz. »Stich und Druck«”, ezt Pesten az ostrom után antikvár áron 92 forintért vásárolta meg.

²⁴ DURAND & Cie Co. (Paris): 3 kotta; DURAND, A. & Fils, és DURAND & Cie Co. Paris: 1 kotta; DURAND, A. & Fils 1908: 2 kotta; /DURAND/ Ed. CLASSIC-A. Durand & Fils: 1 kotta

Kiadó	Székhely	Előfordulás gyakorisága
MORAVETZ-RICORDI		3
HUMELLE, J. Editeur	Paris 22 Boulevard Malesherbes	2
BONNEFOND Editeur	Paris	2

1-1 kottával:

A.G. Moszwa; AUSPITZ Lugos; BELAEW, M.P. Leipzig; CRAM, August Leipzig; CRANZ, August (Hamburg); ENOCH & Cie Editeurs; EDITION FRANÇAISE de MUSIQUE CLASSIQUE; EDITION POPULAIRE; ERDÉLYI FIATALOK; ESCHIG, Max & CIE Paris; EUROPA Edition; EUVECH & Cie Paris; Государственное Музыкальное Издательство Москва-Ленинград; GEBETHENE & WOLF Varsó; HAMMERLE, J. Paris; HOFFARTH, L. Dresden; HOÓS János (Sírvigadó Nóták); HUBER Album; KISTLER, Franz & SIEGEL, C. F. W. Leipzig; KUNZ's Musik Bibliothek (*Kunz, Adolf*) Berlin; NAGY Gál: 10 Ady dal; REISSBRODT (?); RIES, H. & EILER Berlin; RÜHLE'S Musicverlag Leipzig; SHLESINGERSCHÉ Büch- & Musikhandlung Berlin; SCHMIDL, Ed. Trieste Co. 1907, by B. Mugellini Bologna; SLESINGER'SCHE Buch- und Musikhandlung Berlin; STEINGRÄBER Verl. Leipzig; SZENDY Árpád; TÁBORSKY & PRSCH Budapest; ZENE-MŰKIADÓ Váll.; ZIPSER és KÖNIG Budapest; Dr. VITOSNÉ HUNYADI Erzsike

A zeneileg művelt, esetleg hangszeren is játszó, kottát ismerő középosztálynak a kottakiadók tekintetében nagyjából hasonló származású kottái lehetnek. A 20. századi irányzatoknak és kiadói szervezeti változásoknak alig látni nyomát az 1930-as években. A németes közép-európai komolyzenei ízlés és a muzsikálás feltételeit oktatásban, kiadói szervezetben bonyolító vállalkozások úgy tűnik, túlélték a világháborút – bár lehet, hogy fájdalmas üzleti veszteségekkel.

A kottákban rögzített írott muzsika ugyanúgy változóban volt, mint műveltségünk többi nyelve. A Kodály-idézet tartalma („a zene fölként papjainak és bölcseinek nyelv(e), amely mesterről mesterre maradt századokon keresztül”²⁵) a hazai városias műveltségben a polifón műzenei termés szélesebb körű használatra alkalmas átirataiban jelent meg. Ha a katalógus szabatosága érdekében az elől álló komponistákat nézzük, nem találjuk a műsört kirívóan németesnek, azonban magukat a kottákat tekintve, a francia és a dél-európai zene is német átirásban jelenik meg, a kiadói üzlet pedig ebben a tükörben túlnyomóan német. Innen nézve érthető meg Kodály és Bartók nemzedékének magyar nemzeti lázadása a 19–20. század fordulóján – akárcsak az ifjú Mozart német lázadása jó száz évvel korábban.²⁶

²⁵ Kodály 1954: 14.

²⁶ Hugo Riemann *Musikalischer Katechismus*ából a kérdés: „Ziffer 172. Ist nicht in alleletzter Zeit die Führerrolle in der Musik von Deutschland auf andere Nationen übergegangen?” Felelet: „Nein, durchaus nicht. Allerdings haben Nationen, welche in früheren Jahrhunderten geringen oder keinen Einfluß auf die Entwicklung unserer Kunst hatten, sich in letzterer Zeit durch lebhaftere Anteilnahme hervorgetan und es haben sich förmliche nationale Strömungen

A MŰZENEI ÜZEM

A katalógus jellegét és a darabok fajsúlyát nagyban befolyásolja, hogy jegyzője egy hegedűs, aki kilencévi temesvári konzervatóriumi képzés után zenei pályán, valószínűleg a kolozsvári Magyar Zeneművészeti Főiskolán készült továbbtanulni, s ennek érdekében kétévi kemény munkával zongorázni is tanult. Helyettes történelemtanárunk Temesvárott élő nővére is képzett zongorajátékos volt, így a jegyzék kevés kivétellel olyan 19. századi hegedű-, zongora- vagy ezek kettősére átírt darabokat tartalmaz, amelyek a 20. század első felében is a zeneműkiadói üzlet „tömeges” árucikkének számítottak. A műzenének, a „magasabbrendű zenének”²⁷ az európai udvarokból és egyházi műhelyekből való szélesebb elterjedése a tőkés zeneműkiadás és az átírat-, illetve kivonattermelés eredménye, miközben hozzájárult a koreszmény, a „művészi szabadság” jövedelmi fedezetéhez is.²⁸ Az 1937. évi nyári jegyzék 248 tételéből több mint 200 átírásnál az átíró nevét is feltünteti a kotta. Mellettük azonban a német kiadványokban már megjelent az átírás historista formája is, amely a közkézen forgó átírásokkal szemben az „Urtext” alapján készülő „Neurevision” és a klasszikusok eredeti műveit igyekszik közvetíteni.²⁹ Egy korszak zenéjéhez nem csak az új keletű „kortárs-zene” tartozik hozzá, hanem mindaz, amit abban az időben játszottak, így azoknak az osztály- vagy rétegzeneje is, akik éppen játsszák és hallgatják azt; esetünkben pedig azoké is, akik az átírásokkal korhoz és ízléshez, valamint a muzsikálás alkalmaihoz igazított kottát meg is veszik. A műzenei (társadalmi) „üzem” – ahogy talán Hajnal István fogalmazta volna – működése szempontjából az átírat alapvető jelentőségű, hiszen nélküle a tömeges kispolgári fogyasztás számára nem nyílt volna meg az udvari zene. A zeneköltői individualizmus korában a nagy (zseniális, világ-

entwickelt, welche sich stützend auf den Schatz überkommener Volkslieder und Volkstänze selbständige Kunstblüten zu zeitigen versuchen. Diese Strömungen fanden besonders durch die in der Gefolgschaft Liszts und Wagners sich entwickelnde Neudeutsche Schule sympathische Aufnahme und Förderung. Eine ethnische Gefahr, daß eine dieser jüngsten Musiknationen Deutschland die Führung entreißen durch Schaffung einer Literatur, welche die der deutschen Großmeister seit Bach in Schatten stellte, ist wenigstens bis jetzt nicht zu erkennen.” Riemann 1922: 205.

²⁷ A „magasabbrendű zenének” a műveltek közösségének körét kiterjesztő és nem kizáró ideája Kodálytól hangzott el a katalógus készítésének évében, 1937-ben Nyíregyházán: „Ma arról szeretnék pár szót szólni, hogyan juthat közelebb egy vidéki város lakossága a magasabbrendű zenéhez a legkisebb áldozattal, s a legnagyobb eredménnyel?” Kodály 1954: 55. Az előadás-szöveget I. Tóth Zoltán is az 1954-es kötetből ismerte meg, s a kötet több cikkének szövegét jelölgette be a szöveg nagy tekintélyének kijáró finom grafitceruza vonalakkal. Kodály konzervatív (és művelt „lateiner”) népiessége révén szinte minden téren a legnagyobb tekintély volt a magyar szellemi életben.

²⁸ „A zenészek társadalmi helyzete megváltozik: udvari és városi »alkalmazottakból« »szabad« »művészekké« váltak, akik gazdasági kockázatoknak vannak kitéve. A polgárság azonban nem tartja magával egyenrangúnak a fizettség fejében fellépő művészeket.” Wörner 2007: 385.

²⁹ Lásd például: Mozart, W. A.: *Don Giovanni*. Zongora átírat. Oper in zwei Akten. Deutsche Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext Klavier-Aszug von Kurt Soldan von Georg Schüneman. Edition Peters 11436. Leipzig, 324 p. Antiquar. 1945 után Pesten vásárolt kotta.

hírű) művész „árúvédjegy” (márka), akinek portréját természetesen nemcsak meg kell szerkeszteni, de a hírverést az „élménynek” és a sikernek is igazolnia kell.³⁰ Így válhat alkalmassá a művészek galériája az önállósulásra, és így tudja a művészet eszményi világa lassan elfedni az egész Európában megrongálódott hős- és királylistákat. A szerzők, sikeres zenészek, virtuóz játékosok személy szerint is a társadalmi emelkedés és a szalonok példamutató hősei.³¹ A szatmári helyettes történelemtanár polcán ebben az időben – a Napóleonnól, az „alulról jött nagyemberről” szóló kötetek kivételével – nem annyira a hadvezérek, államférfiak a mintaképek, hanem a lassan nagyjából egyenlő súllyal, az 1930-as évek végének rövid hadi konjunktúrás időszakában atyai teherviseléssel beszerzett kották, bennük pedig a nagy mesterek. Az átírók közt is találni híres előadóművészeket, ezek nevei a reklámban jószerevével elborították a szerzők neveit.

A „tömegesség” (és intenzitás) kétségtelen változás, amit a 20. század elején a már jó ideje rohamosan szélesedő kispolgári középosztály tömegarányaiiban kell elképzelnünk, és ekkor még nem jelentett feltétlenül minőségi romlást. A zeneszerzők többsége már zongoránál komponált, így a zongora mellett a „Kunstkenner”, a kottaértő műkedvelő is beavatottnak érezhette magát a magasabb zenei rítusba. Köztük volt a kolozsvári diák I. Tóth Zoltán is, aki a pályaválasztási kudarcok egymást követő sokkjából kissé magához térve publicistaként mutatkozott be. Bár nem ismerünk tőle sajtóban közölt koncertkritikát, naplójába többet is beírt, közülük az egyik szinte nyomdakész, szakemberű, technikai finomságokra utaló részletekben gazdag.³² A zongoraátíratok különösen gyors terjesztői voltak a nagyobb szabású, szimfonikus zenekarra írt

³⁰ Az élmény (!) és a rangsoroknak mintául szolgáló standard zenész névsor nagyjai fölött is van mágiikus hatású, emberfölötti, beethoveni magasság: „Nem tudok mindig vidám lenni, [...] gondokkal nem törődve élek ilyenkor egy nem létező világ számára, ahol minden sokkal szebb és jobb, mint a mi szomorú világunkban. Olyan fajta érzés ez, amelyet (mint) kis serdülő diák éreztem, mikor a zeneiskola százados vén vastag falai mögül alig átszűrődő klasszikus zenét hallottam. Azt hittem, hogy a sejtelmesen zengő hangok mögött örök, nem is emberi, hanem félisteni erők rejteznek. Ezért a legkiválóbb embernek feltétlenül a zeneszerzőt tartottam. Mozart vagy Beethoven nevének hallatára szent borzalom szállott meg, mintha mágiikus hatású, titkos szellemek jelentkeztek volna a lelki láthatáron. És így voltam még sok más dologgal.” „Naplómba 1936–1937”. Temesvár, 1936. január 1-én nappali levél, 1. (Kiemelés tőlem – T. Z.)

³¹ A kolozsvári bölcsész-teológus diák kedves, szignált és 1933. X. 27-ra datált, Budára is fölkerült könyve a „Karriérek”, benne Beethoven, Mozart, Liszt, Chopin, Bach, Verdi, Wagner, Haydn, Berlioz, Offenbach, Rossini, Gounod, Bizet, Erkel, Goldmark, Volkman, Reményi, Lehár, Hubay, Zichy és híres primások élettörténetei. *Híres zenészek (Karriérek)*. Karrierek Kiadóhivatala, Budapest, 1912.

³² Szakértőként így írt egy kolozsvári koncertről, akkor még a zenei tanulmányok folytatásának reményében: „Enescu francia vonókezeléssel, rövid csukló vibratóval játszik. Tónusát nem lehet a Telmányi-éval összehasonlítani. Főerőssége inkább a balkéz technika. Játékmodora meglehetősen nyugodt, meleg bensőséges tonust csal ki a húrok közül. Memoriája igen terjedelmes, tekintve, hogy 3 nap egymás után tart koncertet...” „Piroskönyv”. Napló. Kolozsvár. 1929. november 18. 14.

3. kép

Ingres rajza Niccolò Paganiniról 1819-ből



Forrás: Costin 1920: 80.

4. kép

Maximilian Costin fotója 1920-ból



Forrás: Costin 1920: 1.

műveknek, operáknak és versenyműveknek.³³ A szerzők gyakran maguk írták át darabjaikat, a kiadó és a megcélzott közönség igényei szerint könnyítve és népszerűsítve azt. Ha Fritz Kreisler utolérhetetlen volt is az Óceán mindkét partján működő átíró üzemével, a mi zeneszerzőink, így Liszt Ferenc, Hubay Jenő vagy Bartók Béla is a legnagyobb átírók között voltak. Egyrészt rászorultak saját, nagyobb hangszer-együttesre írt darabjaik népszerűsítésére, másrészt a tömegesebben használható polgári muzsikálás növekvő igényeiből származó jövedelemre. A 20. század első felében a társadalmi életnek úgyszólván minden mozzanatát kísérő ének és zene ezekkel a műzene-átíratokkal polgárosodik, majd szélesebben kispolgárosodik.

³³ Kókai – Fábíán 1961: 190. Muszorgszkij nagyon boldogan értesült arról, hogy Liszt Ferencnek 1873-ban Weimarban mennyire tetszett a *Gyerekszoba* című darabja. Muszorgszkij: „Hát még mit mond vagy mit gondol Liszt, ha meglátja a *Boriszt*, akárcsak zongorakivonatban is.” Egy-egy nagyobb szabású zenekari darab bemutatására és népszerűsítésére zongorán példa a lelkes Bartók Béla zongora-feldolgozása Richard Strauss *Hősi életéről*, amit zenész közönség előtt Pesten és Bécsben is eljátszott, vagy Bach *Korál előjátékának* Kodály általi hegedű-zongora átírata.

2. táblázat

*A Temesvári Konzervatórium decemberi és júniusi nyilvános meghallgatásain 1923–1929 között elhangzott vizsgadarabok szerzőinek játszottági sorrendje*³⁴

(A nevek és a darabok román átírással, francia hangnemekkel szerepelnek, mint a forrásban)

A szerző játszottságának gyakorisága	A szerző és a játszott művei
17	MOZART <i>Cuartet (sic!) cu pian Sol minor, Das Veilchen, Trio, Menuet, Quartet, Quartet in Fa maior, Concert Do major & a Concert Re major, Eine kleine Nachtmusik, Aria din Bastien et Bastienne.</i>
14	HAYDN <i>Trio re major, Trio in Sol major, Trio, Jahreszeiten</i>
12	BEETHOVEN <i>Ich liebe Dich, Rondo (Untereiner) Sonata in mi bem major, Quartet</i>
10	CHOPIN <i>Scherzo, Poloneza, Rondo, Sonata, Ballada, Fantasia</i> Impromptu
8	SCHUBERT <i>Am Meer, Sonatina, Impromptu, Am Meer, Quintet, Quartet</i>
6	BACH, J. S. <i>Preludiu și Gavotta, Fuga pian, Cromatische Fantasie und Fuge, Solosonata</i>
6	DANCLA ³⁵ <i>Air varié Solo hegedű</i>
5	GOLTERMANN ³⁶ <i>Concerto, Andante, Gavotte</i>
4	BLOCH ³⁷ <i>Romanza, Plainte</i>
4	CORELLI <i>La Folia, Concerto grosso pentru orchestră</i>
4	MENDELSON <i>Trio</i>
4	RIEDING <i>Romance, Vals, Concert</i>
3	RACHMANINOF <i>Prélude, Humoreske, Polichinelle</i>
3	directorul DRĂGOI ³⁸ (a Temesvári Konzervatórium igazgatója) <i>Suită română – Orchestra școlii. Doina</i>
3	SCHUMANN <i>Soldaten Marsch, Quartet</i>
2	SEITZ ³⁹ <i>Concert</i>
2	SITT ⁴⁰ <i>Trio Concert pentru două vioare și piano</i>
2	TARTINI <i>Concert hegedű-zenekar, Sonata</i>
2	VIEUXTEMPS <i>Fantasia Apassionata, Romanze „Elevul Toth Zoltán (sic!), acompaniat de Maria Untereiner”</i>

³⁴ Forrás: *Anuar (Évkönyv) 1923–1924; 1925–1926; 1926–1927; 1927–1928; 1928–1929.* Az 1924–1925-ös évkönyv hiányzik. Az első szám mindig az Imnul Regal. A nyilvános meghallgatások helyszíne a temesvári Sala Conservatorul, a Sala Teatrului comunal vagy a Sala Cercului Militar (a tiszti kaszinó) voltak.

³⁵ J. B. Charles Dancla (1817–1907) francia hegedűs, a párizsi Conservatoire-ban Baillot tanítványa, lásd később a Costin-táblát.

³⁶ Georg Edward Goltermann (1824–1898) német gordonkaművész.

³⁷ József Bloch (1862–1922) Huber–Gobbi–Volkman–Dancla tanítvány.

³⁸ Sabin V. Drăgoi (1894–1968) zenész, népzenekutató, 1925-től a Temesvári Konzervatórium igazgatója.

³⁹ Fritz Seitz (1848–1918) német hegedűtanár. „Tanulókonzerteket” szervezett.

⁴⁰ Hans Sitt (1850–1922) cseh–német hegedűpedagógus. A lipcsei konzervatóriumban szervezett „Populárkonzerte”-ket.

I. Tóth Zoltán temesvári muzsikuskévsora ca. 1929-ből⁴¹

1. Ludwig wan(sic!) *Beethoven*; 2. Wolfgang Amadeus *Mozart*; 3. Mazas; 4. Dont; 5. Kreuzer; 6. Charles Doncla (sic! helyesen *Dancla*); 7. Ludwig Kayser; 8. Joseph *Bloch*; 9. Joseph *Haydn*; 10. Aloys Schmitt; 11. Emil Krause; 12. Guido Pogatschnigg;⁴² 13. Joseph (sic!) Händel; 14. Frederic *Chopin*; 15. Sans-Saëns; 16. Cesar Franc; 17. Peregrin Feigel;⁴³ 18. Meerts-Czerny⁴⁴; 19. Johann Sebastian *Bach*; 20. Filipp Emanuel Bach; 21. Ch. W. Schuck; 22. Ruffin; 23. Giordani; 24. Pergolesi; 25. Domenico Cimarosa; 26. Tartini; 27. Hummel; 28. Goldmarck; 29. Joseph Lachner (sic! 'c' áthúzva); 30. Richard Strauss; 31. Franz List; 32. Bellini; 33. Boildieu;⁴⁵ 34. Albert Lortzing; 35. Dworak; 36. Paganini; 37. Rohde;⁴⁶ 38. Vioutemps; 39. Wienawsky; 40. Tsaikowsky; 41. Rubinstein

A jól nevelt gyermek a „jó iskolában” és a zeneiskolában a klasszikus kánont sajátítja el. A klasszikusok, akik az arisztokrata udvarok és a nagypolgári szalonok kegyeltjei, egyben a polgári fölemelkedés történelmi hősei is. Ezt közvetíti látványban Maximilian Costin *Vioara* (A hegedű)-könyvének portréja Paganiniról és mellette a szerzőről készült, elszánt öntudatos háromnegyed alakos fénykép. Jogar vagy irattekercs helyett Paganini mintájára Costin is hegedűt és vonót emel jobbkezeivel. (Lásd 3. és 4. kép.)

A nagyok darabjai magaslatok, és már nem elég, ha a többre vágyó polgár számára a mű és a művész eredeti magas rangú közönsége garantálja minőségüket. Régebbi zenei lexikonokat és zenetörténeteket lapozgatva kiderül, hogy idővel előfordulhattak helycserék nemzedéki divatoknak megfelelően, amelyeket a piacon keresztül az egyre nagyobb hatalmú és a klasszikusok nemzetközileg is körülbástyázott kizárólagos kiadói jogainak birtokában nyilván a zeneműkiadók is tudtak irányítani. Emellett azonban minden iskolának kialakult a helyi arculata

⁴¹ Tóth Ilonka „Schulheft 1925–1926”, 22–23. A „Haushaltungsschulheft”-et receptfüzetnek is használták. A szorzásgyakorlatok között feltűnnek a zeneszerzők nevei is I. Tóth Zoltán gót és latin betűs német írásával. A zeneiskolai hegedűiskolákkal és a konzervatóriumi vizsgadarakokkal szemben ez valóban az akkori saját fontossági sorrendje lehetett, érettségire és lélekben már Kolozsvárra készülődése közben. Amint az írás rendetlenségéből és a hibákból látszik, mind a 43 nevet emlékezetből, szóragozásként írta le!

⁴² Pogatschnigg, Guido (1867–1937) egyházi karnagy, zeneszerző Budapesten Koesslernél, majd Regensburgban és a kalocsai főszékesegyházban érseki karnagy. Később római ösztöndíjas, 60 egyházi művét mutatták be Budapesten. 1908–1922 között a Temesvári Zeneiskola (konzervatórium) igazgatója és zongoratanára (I. Tóth Zoltán nővééréé, Ilonkái is!), szakvezető professzor. Temesvári szerzeményei: énekkari darabok (Szabolcska Mihály verseire): Dal a dalról, Ének a munkáról (utóbbival 1925-ben a hágai kórusversenyen I. díjat nyertek), két szimfonikus költemény: *Viforul* (A vihar) és *Decebal*. 1928-ban nyugdíjba vonult. Bartha (főszerk.) 1965: III. 133; I. 267; I. Tóth Zoltán hagyaték: Értesítők, lecke-könyvek, füzetek.

⁴³ 88. tétel a kottakatalógusban, lásd 1. melléklet.

⁴⁴ Meerts, Lambert (1800–1863) belga hegedűs és tanár. A lexikon szerint „Nagyértékű” hegedűiskola szerzője. Szabolcsi – Tóth (szerk.) 1930–31: 2. 117.

⁴⁵ Bioldieu, François Adrien (1775–1834) operaszerző Rouen-ban, Párizsban. „[A] restaurációs időszaknak megfelelően keresetlen, behízelgő melódiai.” Bartha (főszerk.) 1965: I. 267.

⁴⁶ Rohde, Wilhelm (1856–1928) német zeneszerző és hegedűművész, David és Schradieck tanítványa, dolgozott Chicagóban, Bostonban, Koppenhágában.

is, amely a hagyományaikból, a növendékek hozott műveltségéből eredő lehetőségekből, tanár-, kotta- és hangszerellátottságukból fakadt. Ahogy át kell öltözni egy új, választott társasági szerepben, és ennek megfelelően meg kell változtatni a beszédstílust, itt az alapfeladat közép-európai polgári műzenére váltani a hozott – ma úgy mondjuk – „hagyományosat”. Ezen belül tűnnek ki a „magas műveltség” rétegei, akcentusai, melyeket ebben az esetben a Temesvári Konzervatórium nyilvános vizsgakoncertjeinek műsora illusztrál. A játszott művek listája intézményi igényeket és egy, a növendékek átlagos haladásához mért teljesítményből felépült programot mutat, amit módunk van összevetni I. Tóth Zoltán érettségi kori, 1929-es, tehát a legnagyobb zenei „edzettsége” idején, még a továbbtanulás terveinek időszakában fejből összeállított muzsikuskévsorával. (Lásd 2. táblázat.)

A *baccalaureatus* (érettségi) előtt álló piarista növendék listája ez, aki nem hozott otthonról többszólamú házimuzsikán nevelt komolyzenei ízlést, a zeneiskolának viszont jó tanulója volt. A tízből hat – a kiemelt nevek – elég jó „találatnak” számít, tekintve, hogy a konzervatóriumban a hegedűn kívül más hangszeren is tanulhattak a diákok.

Az idealizmust mindenhol józan, türelmes módszeresség kíséri, mint a katalóguskészítésnél. A növendékhangversenyek műsorával közvetített műveltséghez nagyjából hasonló, de már itt is módszertani kották szerzői neveivel bővített névsort láthatunk. Konzervatóriumi előmenetelével, mint a piaristáknál is, kiharcolta a tandíjkedvezményt, ami nővéreinek nem sikerült.

A növendék „Elevul Toth” a maga jegyzékét olyan hegedűmesterekkel bővítette ki, akik a művészet hős-galériájából az első tíz közül hiányoztak volna: Boieldieu, Paganini, Rohde, Rubinstein, Tartini, Vieuxtemps, Wienawsky. Ahogy a művészi panteon nagyjaihoz fűződő viszonyát az átélés hitelesítette, mint későbbi történész szakmájában, itt is többet teljesít: az igénytöbbletet egy Bach-fiú, Philipp Emanuel képviseli.⁴⁷ Az 1937 nyári katalógus kottaszámra nézve első embere már az idősebb Bach, aki a 20. századi nyugati uralkodó osztály (elit) besorolásnak is kritériuma lesz.⁴⁸

A modern mesterek az iskolai műsorban sem jelentősek, I. Tóth Zoltán 1929-es kis névsorából azonban jellegzetes módon teljesen hiányoznak!

⁴⁷ A 1937 nyári katalógusban kottaszámuk: 9 J. S. Bach, 7 van Beethoven, 7 Tartini, 7 Wienawski, 6 Saint-Saëns, 6 Mozart, 5 Schubert. Első párizsi zenei otthonteremtő kotta-vásárlása: BACH, J. S.* *Sonates Pour Violon seul. Revision d'après la Notation de J. S. BACH par Paul LEMAITRE. Paris (A. DURAND&FLS, Éditeurs, Édition Classique A. Durand et Fils No. 9331.) 54 p. Prix net: 10 fr. (majoration compromise).*

⁴⁸ Pontosabban, ahol a műveltségnek műzenei elemei is „konstruálják” az önmagukban is „antagonizmusokat” hordozó társadalmi osztályokat. Az 1970-es évek végén közölte eredményeit Pierre Bourdieu, aki Bachot (a *Das Wohltemperierte Klavier*) is mutatónak használta a 40. oldali ábrákon, majd többek közt az „uralkodó osztályokon” belüli különbségek méréséhez. Ő az uralkodó osztályokba sorolta a „tanerőket” is: „Az életstílus antagonizmusa az uralkodó-osztályok szemben álló két pólusának valóban döntő, totális, a tanerők és a vállalkozók (a két kategória különösen alacsonyabb és középső rétegei) között, amelyeket ethnológiai értelemben két »kultúra« választ el.” (Bourdieu 1982: 40, 442.) Itt persze az ízlésről és nem a zenei tudásról, gyakorlatról van szó.

Látókörében a Temesvári Konzervatórium Maximilian Costin utáni új igazgatója, Sabin Drăgoi lesz az első, aki parasztzenevel foglalkozik. A temesvári vizsgaelőadásokon Bartók Béla *Gyermekeknek* (1908–1909) című zongoradarabjait játszották még. Mindkét szerző elkerülte növendékünket mind műfajban, mind hangszerben. A népi jelenség az ő társadalmi helyzeténél fogva sem volt még időszerű, hiszen csak kolozsvári diákként és Szabó Dezső irodalmi modorában találkozik majd vele. Régen őrizgetett „szentképei” közül (Gluck és Beethoven mellett) Bartók fényképét valószínűleg egy 1930-as budapesti utazás során vette a Rózsavölgyinél. Annak is van jelentősége, hogy a szeszélyesen művészi, bodor csokornyakkendős Bartók-kép az 1910-es nagy sikerű, párizsi *Festival Hongrois* alkalmával készült, ahol nagyjából mindenki ott volt, aki a 20. század eleji magyar zenében „számított” – Bartók ott román táncokat játszott.⁴⁹

I. Tóth Zoltán a Bach családdhoz élete végéig hűséges; igényességének forrását csak sejthetjük. A többszólamú házimuzsikát nem otthonról hozta, evvel találkozását az iskolában kell keresnünk, zenetanárainál, különösen hegedűmesterénél, Brandeisz Józsefnél, valamint a zongora és zeneelmélet tanárainál, Tolnai Bélánál. Amit I. Tóth Zoltán otthonról hozhatott, távolról sem egyöntetű. Benne volt a végvári nénje „paraszti” citerazeneje és az ugyanott iparos, kőművesmester nagybácsi ablaka alatt húzott falusi cigányzene, amit a növendék teológus unokaöcs I. Tóth Zoltán megfogalmazását idézve „elrántottak” egy névnap alkalmából. Kérdés, hogy a szigorú, puritán, tisztviselő atya, Tóth Benjámín és pénzügyér barátai, komái is úgy tartózkodtak-e a magyaros dalkultúrától, mint a fiú.

EMELKEDÉS ÉS HELYC SERÉK

Temesvár különös nemzetiségi képében az 1929/33-as válságig folyamatosan nőtt a középosztályi műveltséghez tartozó európai műzenét tanulók száma az általános középosztályosodásnak megfelelően. Számuk a magyar és román diákok esetében már az I. világháború küszöbén megkétszereződött – a németek szinte teljes fogyását, majd hihetetlen növekedését a zenetanuláshoz valószínűleg az átjárhatatlan államhatárok okozták. 1920/21-től a növendékek lecke könyvében román formában kellett felírni a neveket, és az órákat a magyar ajkú tanárnak a magyar diák számára is románul kellett tartania, bár egy-egy tanár – mint például Tolnai Béla, I. Tóth Zoltán zongora és elmélet tanára – evvel nem sokat törődött. A nemzetiségek hatalmi helyzetének, középosztályosodásának arányai mindezek ellenére 1929-ig alig érintették a műzene és annak oktatásának etnikai karakterét.

A 3. táblázat egyes számadatainak értelmezéséről le kell mondanunk, a változás nagyvonalú irányai azonban valóságosnak tűnnek: különböző mértékben városiasodott, illetve polgárosodott csoportok láthatók benne a 20. század elején.

⁴⁹ Bónis 1972: 85.

3. táblázat

*A Temesvár Szabad kir. Város Zeneiskola tanulóinak nemzetiségi és felekezeti statisztikája, 1906–1929*⁵⁰

Tanév	nemzetiség (fő)					Összes diák	felekezet (fő)					
	Román	Német	Magyar	Szerb	Izraelita		Ortodox	Görög kat.	Római kat.	Evangélikus	Református	Mózes vallású
1906/07						38						
1907/08	4	37	58	3	34	136	6	1	91	2	2	34
1908/09	7	12	82	2	36	139	10	1	86	1	5	36
1909/10	9	22	74	3	39	147	14	1	86	5	2	39
1910/11	13	2	93	5	45	158	16	2	85	10	–	45
1911/12	15	9	74	5	78	227	16	1	119	13	–	78
1912/13	8	7	143	1	88	247	7	2	132	18	–	88
1913/14	22	7	141	1	94	265	18	5	132	16	–	94
1914/15	12	5	136	8	99	270	22	2	132	15	–	99
1915/16	22					266						
1916/17	10					280						
1917/18	24					528						
1918/19	36					582						
1919/20	37					768						
1920/21	48					513						
1921/22	80					428						
1922/23	186	128	112	1	123	543	187	3	219	3	8	123
1923/24	175	233	88	3	79	585	226	9	255	8	7	80
1924/25	183	129	98	12	56	494	188	6	227	9	7	56
1925/26	141	163	83	11	46	444	163	7	213	7	8	46
1926/27	121	183	57	13	42	416	110	11	237	10	6	42
1927/28	144	128	120	6	44	442	140	8	225	14	9	44
1928/29	153	123	75	4	32	387	170	7	170	18	10	32

Az általános tendenciának megfelelően a századelő teljes időszakában nőtt a növendékek száma a zeneoktatásban, a zeneiskola a városi köznevelés tipikus

⁵⁰ Az adatok forrása 1924–1925-ig: *Anuar (Évkönyv) 1924–1925*: 8. (*Statistica Elevilor Conservatorului din Anul 1906–1925*). Az egyes további évfolyamok adatai: *Anuar (Évkönyv) 1925–1926*: 13; 1926–27: 11; 1927–28: 10; 1928–29: 10. A román népszámlálási kategóriáknak megfelelően 1921-től külön tüntették föl az izraelita nemzetiséget és a „mózes vallást” (Mozaici). Mivel ilyen számlált adataik nem voltak, valószínűleg a felekezeti adatokkal tölthették meg a nemzetiségi oszlopot is. A sorok összegeit nem javítottuk.

kispolgári középosztályi oktatási intézménye volt. Az elit képzésben részesülő magántanulóknak, a szociálisan magasabb kategóriák képviselőinek is ugyanitt kellett vizsgát tenniük trimeszteres rendszerben téli és tavaszi bemutatkozáson, ha bizonyítványt akartak szerezni. A tehetségek, ha ambíciójuk és szerencsésük volt – hiszen az is kellett hozzá –, hamar kiváltak a közepesekre méretezett szorgalmi rendszerből és kirepültek a tekintélyesebb európai akadémiákra, híres mesterek keze alá. Történettanárunk, mint született és örökölt alkatában idealista jó tanuló, egy ilyen kiemelkedésben reménykedett.⁵¹

Temesvár „ipar-kereskedelem-forgalmi” helyzetén túl a magyar államon belül egyházi, közigazgatási, oktatási és ezek következtében művelődési központ is volt. Ehhez képest szerényen indult a városi zeneiskola működése a 20. század elején; bár nem csak az új, városi zeneiskolában folyt jelentős zeneoktatás, későbbi helyettes történettanárunk piarista gimnáziumában is volt egyházi és világi zeneoktatás, és itt nehéz körülmények között egy szépen fejlődő szimfonikus diákzenekar is működött. A háború előtt (!) a városi zeneiskolában kimutatható etnikai helycsere a zenetanulás arányaiban a német és magyar nemzetiségűek között érthető, de egyáltalán nem egyértelmű jelenség egy németes műveltségi formában meghonosodott művészeti ágban. A háború után a Román Királyság keretei között a zeneiskolában a korábbi egyértelműnek tűnő, szerény, de egyenletes magyarosodás – amely leginkább a német növendékek tényleges fogyása mellett tűnik ki – rejtélyes módon radikálisan visszafordul az 1920-as évekről szóló adatainkban. Nemcsak visszafordul, hanem bekapcsolódnak eddig a „magasabb rendű” műzenétől érintetlen (német) csoportok is, így a városban minden téren kisebbségi, református magyarok, köztük I. Tóth Zoltán. Ahogy a Magyar Királyságban a háború alatt megugrott a városba tömörült hivatalnok, értelmiségi, katonatiszti és városi politikai elit mellett az emelkedni vágyó alsóbb rétegek gyerekeinek száma a zeneiskolában, úgy tükröződött az uralomváltás a román növendékek arányán, bár a német felzárkózáshoz viszonyítva mérsékeltebben. A változások változásokat követtek, s a tanári szakmákba, a feltörekvők nevelésébe már itt is bekerültek – a hivatás elnöiesedése mellett – az úgynevezett népi származású tanárok. I. Tóth Zoltán valószínűleg a román Sabin Drăgoi professzor személyében és működése során találkozott először a „népzenével”. Drăgoi, a műzenével is komolyan foglalkozó népies értelmiségi I. Tóth Zoltán kottái közt is megjelent a népies művészeti stílussal, amely – mint a három ízben is játszott *Román szvittel* láttuk – az iskolai bemutató koncerteken is szerepelt.

⁵¹ „Egészen bizonyos, hogy az érvényesülés tehetsége és tudománya hiányzik belőlem. Tapasztaltam ezt a középiskolában, majd a zeneiskolában. Azzal a tudással, amellyel rendelkeztem, már rég nagyobb feltűnést kelthettem volna. De megmaradtam a hamu alatt szunnyadó paráznak. Igaz, hogy Goriantz felfedezett az év végén, de akkor már nem lehetett semmit sem produkálni. A következő év már biztosan meghozta volna a siker gyümölcsét, de a sors által Isten más felé vezérelt. Itt aztán tovább is szunnyadó paráznak kell maradnom.” „Piroskönyv”. Napló. 1929. november 24. 34–35. Doro Goriantz a Temesvári Konzervatórium fiatalabb gondoktanára, a Konzervatórium zenekarának vezetője volt („conducător de orchestri conservatorului”).

Az előző század óta a bevándorlásból magyarosodó és szerényebben románosodó bánsági német fővárosban a zeneiskolai hallgatók nemzeti és vallásfelekezeti összetétele meglepő helycseréken ment át e jellegzetesen a társadalmi közép felé tartó kulturális területen. Ezek a jelenségek, például az eredetileg magyar nyelvű iskola németesedése, alig csillapodtak a gall (francia) abszolutizmus keleti stílusú román nyomása alatt. Mindez egy roppant dinamikus korszakban történt, amelynek energiáit jelentős részben felőrölték a kívülről, a nemzetközi politika felől emelt gátak, belülről pedig a kiegyenlítetlenül maradt erőviszonyokból eredő elnyomó és védekező erőfeszítések.

Evvel párhuzamos, de talán ennél is mélyebb szerkezeti átalakulásról beszél a tanulók nemi összetételében megmutatkozó igen jelentős változás. Az 1907 és 1911 közti tanévekben a tanuló lányok száma és aránya egyenletesen nő, az 1910-es években pedig megugrik és a háborúig tart 30–40 fős többségük (4. táblázat). A már a 19. században indult előretörésben nem csak a polgárlányok művelődése és kedvtelése jelentkezett, hanem a polgári emelkedés mellett a női kereseti kényszerekre és lehetőségekre való józan felkészülés is. A zenében képzett lányok közül nem egy segített be továbbtanulási költségeibe többek közt házi zenetanítással, korrepetálással. A számok a pedagógia elnőiesedését is mutatják, a zeneiskolában is egyre több a tanárnő (5. táblázat).

Az 1914/15-ös tanév után egy ideig nincs adat, így meglepő a következő ismert létszámadatokig bekövetkező változás. I. Tóth Zoltán 1929-ig volt növekedése az intézetnek, s évkönyveinek a temesvári padlásról kimentett kötetei szerint a fiúk számának több mint százszázalékos fölénye állandósult az 1920-as években.

4. táblázat

A fiúk és lányok száma a Temesvári Városi Zeneiskolában

Tanév	1907/08	1908/09	1909/10	1910/11	1911/12	1912/13	1913/14	1914/15
Fiúk/lányok	77/59	76/63	73/74	72/86	97/130	100/147	110/155	116/154

Tanév	1922/23	1923/24	1924/25	1925/26	1926/27	1927/28	1928/29
Fiúk/lányok	282/161	368/217	303/192	303/192	271/145	303/192	303/192

Forrás: *Anuar (Évkönyv)* kötetek.

5. táblázat

A tanárok és tanárnők száma 1924 és 1929 között a Temesvári Zeneiskolában

Tanév	Kinevezett férfi tanár	Kinevezett tanárnő	Ideiglenes férfi tanár	Ideiglenes tanárnő	Összes férfi tanár	Összes tanárnő	Tanárok összesen
1924/25	–	–	–	–	12	6	18
1925/26	6	4	6	4	12	8	20
1926/27	6	5	6	3	12	8	20
1927/28	9	7	3	–	11	7	19
1928/29	7	7	3	1	10	8	18

Forrás: *Anuar (Évkönyv)* kötetek tantestületi névsora.

A háború után megindul az alapítói, a régi Magyarországról még Major Gyula által a zeneiskola alapításkor ide verbuvált, Európát járt nemzedék lassú kikopása. A nyugdíjba vonuló „nagy mesterek” helyére az évkönyvek tanárnév-sorainak tanúsága szerint már fiatalabb román tanárnők kerültek.

A ZENEISKOLAI KOTTA

A kottakiadás jelentős és viszonylag biztos üzleti területe volt a zeneiskolai kotta. Az 1937-es nyári jegyzék 248 címéből 29 volt hegedűiskola, bár nem történelem-tanárunk hegedűiskolai korszakából. A középosztályba emelkedés egyik lehetséges jelképe, a polgári műzene ismeretének kapui vagy inkább zilipei a zeneiskolák voltak, amelyekben a tanárok egykori mestereik révén garantált színvonalat kínáltak. A mester-tanítvány kapcsolatok szálainak többsége nemcsak eszmei, hanem valódi is volt, és a tanítványok a temesvári, volt szabad királyi városi zeneiskolából is eljuthattak legalább a pesti Zeneművészeti Főiskoláig, ebben az időben hegedűsként Hubayhoz. A zeneiskolákban váltak a legendák élő mesterekké, és működött egy évszázados márkajelző gyakorlat a zenemesteri láncolatokban.

A katalógusból kirajzolódó társadalmi térképen ezen a ponton látszólag megszakad a szerkezeti szálakhoz vezető kották sora. I. Tóth Zoltán jó szokása volt, hogy kottáit – miként könyveit is – ellátta névalírással (illetve névírásokkal) és gyakran vásárlási dátummal is. A névírások kifejezés azt jelenti, hogy volt egy egyszerűbb, azonban szintén jól kidolgozott szignatúrája és evvel egy időben, még Temesváron kialakított egy formabontó művészi kézjegyet is. A legrégibb szignált és 1928 márciusára datált kotta egy népszerű, de nem iskolai, legfeljebb vizsgadarab, Tartini sokszorosán átírt 10. g-moll szonátája.⁵² A Louis Köller-féle *Klavierschule* mellett ez is kezdő műkedvelőknek szánt valódi iskola-kotta volt, amely Budára is átkerült, a katalógus címei közt azonban nem maradt fenn. I. Tóth Zoltán iskolakottáinak nagyobb részét a zeneiskola könyvtárából kölcsönözhetette, így a saját kotta az azokon túlmutató művészi vágyait szolgálta. Az elszánt zenei készülődés éppen csak elkezdődött ebben az 1929-es érettségi előtti két esztendőben. Időben is szétszórt megjegyzésekből, kis történetekből kiderül, hogy ekkor még valószínűleg föl sem merült benne a kolozsvári román bölcsészkarri vagy a teológiai továbbtanulás. Az aggódó szülőket, mint később naplójában elmondta, sikerült meggyőznie a zenei pálya rendes, tisztességes voltáról. A humán gimnáziumbeli eredményein is meglátászott a zenei „pályairányultság”: a megbízható, jó tanuló és korábbi osztályelső piarista diák gimnáziumi bizonyítványai romlani kezdtek és egy jó közepes érettségivel zárultak. A hegedű mellé viszont két évig felvette a zongora szakot is. Az említett saját Tartini-kotta apja gesztusa lehetett családi házuk építése befejezésének nem kis

⁵² Kottakatalógus 204-es tétel (1. melléklet). TARTINI Giuseppe * *Sonate X. G moll* (D. Alard-Fr. Meyer) H-Z Schott Einzel Ausgabe, 02739, 02740; *SIGNO & dátum* „928. III.30.” MORA-VETZ Musikalienhandlung, Timișoara.

terhei mellett, mutatva, hogy zenei pályaválasztási szándékát a rossz napokban is támogatta és biztatta.

A zeneiskola – ha a polgári normák szerint jól működött – szemléleti módot, sőt, világnézetet közvetíthetett, távol a politikától, a mindennap megélt beolvastó erőszaktól megrontott világtól, saját hősökkel, erényekkel (néha a felhők fölött), az alkotók (Schaffenden), művészi lángelmék harmóniateremtő eszmei magaslataiban. Persze itt is voltak rangsorok és genealógiák.

A HEGEDŰ MESTEREI LESZÁRMAZÁSÁNAK SZINOPTIKUS TÁBLÁJA

A gyakorlatiasan megszerkesztett zeneszerzői és előadói tekintélyeket a tanárok közvetítették a mester és tanítvány láncolatban. A katalógus hegedűiskolái jellemzően a tekintélyesebb konzervatóriumok és zeneakadémiák szólistaként is sikeres oktatóinak sikert ígérő munkái, melyek a tanuló zenésznek is ígéretet jelentettek, ha nem is a pódiumra, de legalább egy jobb városi zenekari vagy iskolai állásra, és arra, hogy birtoklójuk biztosan kitűnhet a társaságban imponáló tudásával. I. Tóth Zoltán ennél azonban még szatmári tanársága idején is egy kicsit magasabbra vágyott: zenészi pályát remélt. A pódiumsikert már 1926-ban és 1927-ben megízlelte két iskolai koncerten,⁵³ és anélkül, hogy hajászta volna, mindig szabadkozva, de azért learatta a sikert és mindenhol nevezetessé és kedveltté tette magát szerepléseivel. Sikereit több-kevesebb gondossággal fel is jegyezte és barátainak szóló számos levelében is beszámolt róluk. A zenével szerzett és támogatott társasági kapcsolatai egy külön fejezetet érdemelnek.

A mesterláncolattal kapcsolatban azonban még a konzervatóriumban meg kellett ízlelnie a kudarcot is, ami jellegzetes módon csak elszántságát erősítette; az is lehet, hogy a kudarc ellenhatásaként erősödött meg zenész hivatástudata. Kolozsvári diákként 1932-ben, majd Szatmáron 1936-ban a papi és történelem-tanári pályából való kiábrándulás idejére már lejjebb is adta volna: ha nem is egy zenekar vonóskarában a sokadik (behívott) hegedűsi posztig, de az „operaházi koncertmesterségig”.⁵⁴

⁵³ 1926 és 1927 decemberében két sikeres zeneiskolai szereplése volt az évkönyvek szerint. 1926. december 12-én az *Audiația elevilor din Decembrie 1926* című rendezvényen a *Sala Conservatorului Comunal*ban a program: „1. Vieuxtemps: Romanze. Elevul Toth(sic!) Zoltán, acompaniat de Maria Untereiner.” *Anuar (Évkönyv) 1926–1927*: 17. 1927. december 18-án pedig a 7. szám: „Leclair: Sarabande et Tambouriu. Elevul Toth Zoltán (Clasa Prof. Brandeisz I.)” *Anuar (Évkönyv) 1927–1928*: 19.

⁵⁴ „Jövöm elé kérdően tekintek. Ma mondtam, hogy szívesebben lennék operaházi koncertmester, mint tanár.” „Piroskönyv”. *Napló. Kolozsvár, 1932. október 24. Hétfő, 245.* Egy évvel a kottakatalógus írása és a párizsi út előtt egy szatmári rémálma: „...a történelmi kutatás területén egészen biztosan használható elem lennék. [...] Ha ebben az irányban nem boldogulok, az újságírással próbálkoznék meg. Mert a tanárság mellett hegedű órákat adni, véleményem szerint még sem az hozzám a legméltóbb sors. Ezt teszi Franci bácsi, Leitner János és sokan mások, kiknek a lélek útjairól hajnali derengéseik sincsenek.” „Piroskönyv”. *Napló. Szatmár, 1936. január 9. 343.*

A képzett zenész hangszere és műfaja nagy mestereinek leszármazottjaként tekinthetett magára. A Temesvári Városi Zeneiskola jó iskola lehetett, ahová Major Gyulának, az alapító igazgatónak 1906-ban több Európát járt mestert is sikerült megnyernie a zene emelkedett szellemében, olyannyira, hogy ennek lendülete még a háború után, az első román igazgató, Maximilian Costin alatt is kitartott, körülbelül 1923-tól 1925-ig.⁵⁵ Costin volt az első román tanár, aki nem – vagy nem csak – a román impérium képviselőjeként jelent meg a diákokkal szemben, és a nemzetek fölött álló zene szellemében emlékezett meg a magyar iskolaalapítókról a konzervatórium évkönyvében. Érdekes a 14-15 éves I. Tóth Zoltán érzékenysége, amivel ezt a halvány szellemi nyomot megérezte és meg is őrizte magának. A könyv- és kotta-szegénységben, amiben a Tóth család a válság előtt élt, feltűnő Costin két román nyelvű könyve: a Bukarestben 1920-ban megjelent *Vioara* (A hegedű) és Berlioz Beethoven-könyve Costin román fordításában.⁵⁶ *A hegedű* című könyv a hangszer és a hegedűsök európai történetét lexikálisan bemutató, szép kivitelű, bár nem tudományos igényű tankönyv, talán diplomamunka, sok képpel és ábrával, amelyek közül itt a hegedűs mesterek „szinoptikus” leszármazási ábráját használom fel. Ha Costin csak Bukarestben végezte tanulmányait, ott is a francia szellem (divatja) dominált; bibliográfiája összesen 26 tételből áll, s ezek közül „csak” 12 német, a legújabb munka pedig 1916-os megjelenésű.⁵⁷ Ezek nem csak I. Tóth Zoltánnak, a kis diáknak, de a későbbi történészeknek is nevezetes emléktárgyai voltak, és Budára is fölkerültek.

Az ábra lényegében minden honorácior szellemi pálya és művészeti „mesterség” hagyományos mintasémája. Írója valószínűleg máshonnan merítette könyve nyomtatott kiadása számára. Mondandója, hogy a megfelelő, ismert (híres) mester-tanítványi kapcsolat a garanciája a művészeknek, mint a régi céheknél, ahol nem lehetett az utcáról jönni jó ajánlás nélkül. A mester garanciája régebben a magas rangú udvar vagy székesegyház volt, ahova zenészként tartozott, később ezt a szerepet vette át a konzervatóriumi tanárság, díja pedig – természetesen – a művelt polgári kor egyik legnagyobb tőkés üzletében, a kottakiadásban való kedvező részesedés lett.

Későbbi szatmári helyettes tanárunk helyét (hegedűsi „leszármazását”) keresve, Costin szinoptikus tábláján elindulva a 17–18. század fordulójánál a Bassanival kezdődő vonalat kell követnünk Somis és Pugnani mestereken

⁵⁵ Maximilian Costin igazgató a *Conservatorul din Timișoara* című bevezetőben azt írta az 1906-ban a Major Gyula által alapított, 1907 januárjában megnyílt városi zeneiskoláról és az első évkönyvről, hogy „...characterizând bunele intenții de fraternizare prin artă între naționalitățile statului maghiar.” (Az iskolát „a művészetet keresztül a magyar állam nemzetiségei barátságának /testvériségének/ jó szándéka jellemezte.”) *Anuar (Évkönyv)* 1924–1925: 3. Costin 1926-ban már a Marosvásárhelyi Zeneiskola igazgatója volt. *Anuar (Évkönyv)* 1925–1926: 8. „Costin numit director la Conservatorul din T-Mureș.” (Nem találtam róla semmi továbbit a lexikonokban.)

⁵⁶ Costin 1920. A másik könyv, Berlioz Beethoven szimfóniáiról írt könyvecskéje, amit Costin franciából fordított: Berlioz (é.n.). Mindkettő ugyanannál a bukaresti Viața Românească kiadónál látott napvilágot, de utóbbi rossz papíron, rossz kivitelű népszerű zsebkönyvként.

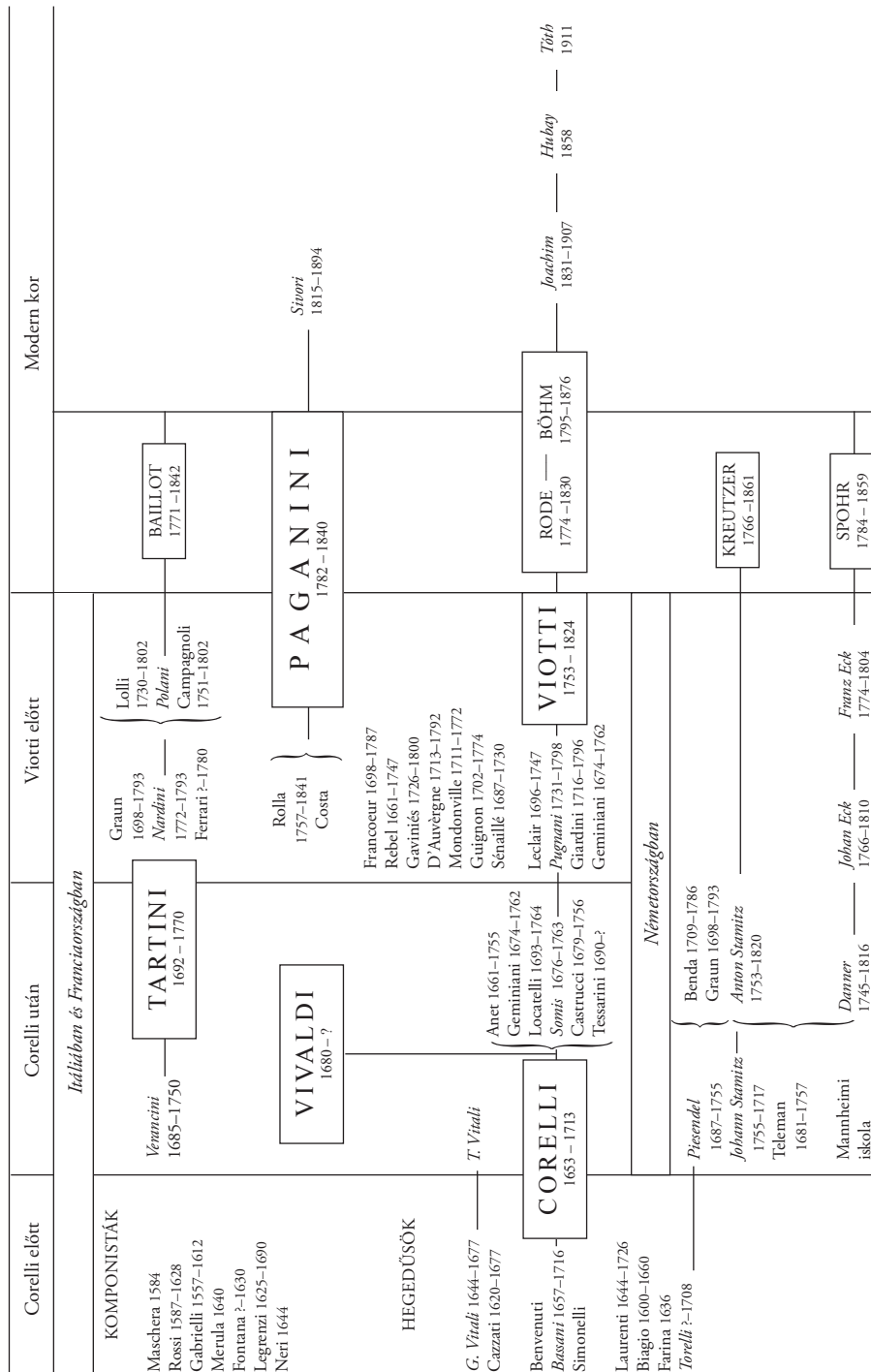
⁵⁷ Costin 1920: 155.

át a nagy korfordító hegedűs Viottihoz, aki a 18. század végéig elindította az olasz zenén túlmutató irányzatot a Rode (1774–1830) és Böhm (1795–1876) „kimenet” felé. A sor a táblán már nem látható német iskolákhoz, egyenesen Joachim Józsefhez vezet, akinek a Temesváron szolgáló nagy tekintélyű professzor, a biharnagybajomi körorvos fia, Tomm Béla „kedves tanítványa volt”. Tomm játékkára azonban valószínűleg pesti mestere, Hubay Jenő stílusa tette a nagyobb hatást, amit Brandeisz József közvetítésével még I. Tóth Zoltán párizsi hanglemezéről is felismerni. A hosszú genealógia végén kellene ugyanis keressük Tomm Béla „legjobb magyar tanítványát”, Brandeisz József hegedűtanárt, I. Tóth Zoltán mesterét. Az ifjú úgyszólván minden mesterének, majd román professzorainak is kedves tanítványa volt. A felső évfolyamokban szigorú hegedűmestere, a Corellitől Hubay Jenőig, majd Joachimig vezető láncolat képviselője, a Hubay-tanítvány Tomm Béla tanítványa, Brandeisz József. Be is mutatta I. Tóth Zoltánt a saját, az iskolában és a városban is nagy tekintélynek örvendő mesterének, a konzervatóriumi hegedű szak alapítójának, tekintélyes vezetőjének, az éppen 50 éves „öreg Tomm tanár bácsinak”. Ez a bemutatás azonban nagyon jellegzetes viszonyok közt⁵⁸ kudarccal végződött. Pedig Tomm Béla lehetett volna az ajánló mestere – például régi szokás szerint – egy támogatásra felkért vagyonos csoporthoz. Hasonló szervezésben, más tehetség segítségével I. Tóth Zoltán apja, a temesvári reformátusok gondnoka is részt vett. Tomm mester, aki vezető személyisége volt a temesvári zenekarok koncertéletének, és társasági rangjában egy magasabb quartett alapítója volt, talán még nyilvános koncertekkel is támogathatta volna tanítványa növendékét. Talán, ahogy az „igazi nagyok”, mindez biztosíthatta volna I. Tóth Zoltán kolozsvári zenetanulmányai idejére költségei nagyobb részét, s nem kellett volna a királyhágómelléki püspökséggel (a „nagyváradai bizánccal”) bajlódnia.

Mindez Temesvárott történt, egy nemrég még rohamosan iparosodó, a munkásbevándorlás mellett magyarosodó és románosodó, bánági német volt szabad királyi város zeneiskolájában, amelynek neve 1920-tól Conservatorul Comunal (sic!) Timișoara, ahol Bartókhhoz és Kodályhoz hasonlóan német mesterek (Koesler, Hubay) műhelyében képzett tanárok tanítottak. A német polgári „komolyzenei” nagyüzem ezen szerkezetébe emancipatorikus komolysággal illeszkedtek a közép-európai nemzeti iskolák: Dvořak vagy Erkel.

⁵⁸ „Anghelescu betetőzte iskolapolitikáját a középiskolai törvényjavaslattal [...] Anghelescu a középiskolában erkölcsi nevelés helyett óriási tananyaggal és hat nyelvvel tömte a tanulókat; az iskoláztatást kizárólag állami feladatnak tekintette, az egyházi iskolákat magániskolákká fokozta le; az iskolát a románosítás eszközeként használta fel; az oktatásügyet centralizálta; a kinevezések és beiratkozási kérések feletti döntést a minisztériumra bízta; egységes középiskola-típust állított fel; a tanárokat a román nyelvtudás ellenőrzésének címén zaklatásoknak tette ki; a bakkalaureátust idegen tanárok előtt tette le a tanulókkal, ahol több tárgyból mindenkinek románul kellett vizsgáznia; a magyar iskolákból kizárta a »román-gyanús« tanulókat; az iskolák nyilvánossági jogának elnyerését körülményes formaságokhoz kötötte. Ezzel az iskolapolitikával szemben, mely a múlt megbosszulásából indult ki, hiábavaló volt minden érvelés a szenátus túlfűtött levegőjében.” Mikó 1941: 75.

A hegedű mesterei leszármazásának szinoptikus táblája (Costin 1920: 163.)



FORRÁSOK

- I. Tóth Zoltán (1911–1956) történész, egyetemi tanár rendezés alatt lévő irathagyatékából:
 Értesítők, leckekönyvek, füzetek.
 Inokai Tóth Zoltán kéziratos kottakatalógusa Temesvárról, 1937 nyara.
 Kodály Zoltán: *Adagio*. Egy oldalas kéziratos hegedűkotta.
 „Menekülés Párizsból”. (Kézirat) 1939.
 Naplók, jegyzetek.
 „Naplólevél”.
 „Naplómba 1936–1937”.
 „Piroskönyv.” Napló. 1929. XI. 15. – 1937. IV. 16. 394 oldal.
 Tóth Ilonka „Schulheft 1925–1925”.
- Tóth Éva „Magam eveztem, ahogy bírtam.” Interjú, 1974. december. Készítette Tóth Zoltán (*1943)

Anuar (Évkönyv): Anuar pe anul scholar 1924–1925, 1925–1926, 1926–1927, 1927–1928, 1928–1929. Timișoara.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Bartha Dénes (főszerk.) 1965: *Zenei Lexikon*. 1–3. kötet. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Berlioz, Hector (é. n.): *Sinfoniile lui Beethoven*. (Traducere de Maximilian Costin.) Viața Românească, București.
- Bíró Sándor 2002: *Kisebbségben és többségben. Románok és magyarok 1867–1940*. Pro-Print, Csíkszereda.
- Bónis, Ferenc 1972: Béla Bartók. His Life in Pictures and Documents. Corvina Press, Budapest.
- Bourdieu, Pierre 1982: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Costin, Maximilian 1920: *Vioara. Maestrîi și arta ei. Cu 2 planșe, un tablou sinoptic, un index alfabetic și 91 ilustrații prelucrate de A. Poitevin-Scheletti*. Editura „Viața Românească”, București.
- Grunsky, Karl 1914: *Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhundert*. (Zweite Auflage.) Band I–II. G. J. Göschen'sche Verlagshandlung G.m.b.H., Berlin – Leipzig.
- Kodály Zoltán 1954: *A zene mindenkié*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Kókai Rezső – Fábíán Imre 1961: *Századunk zenéje*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Major Bálint 1897: *Tisza-Nagy-Rév község történelmi múltja édes hazánk ezer éves fennállása emlékére*. (Összegyűjtötte és megírta Tisza-Nagy Réven Major Bálint m. kir. postamester.) Csanády József Könyvnyomdája, Kunszentmárton.
- Mikó Imre 1941: *Huszonkét év – Az erdélyi magyarság politikai története 1918. december 1-től 1940. augusztus 30-ig*. A „Stadium” kiadása, Budapest.

- Riemann, Hugo 1922: *Handbuch der Musikgeschichte*. (Max Hesses Handbücher, 2.)
1. Theil: *Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift*. Max Hesses Verlag, Berlin.
- Szabolcsi Bence – Tóth Aladár 1930–1931: *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája*. (1. kiadás) Győző Andor kiadása, Budapest.
- Ujfalussy József 1970: *Bartók Béla*. (2. javított kiadás) Gondolat, Budapest.
- Weis István 1930: *A mai magyar társadalom*. Magyar Szemle Társaság, Budapest.
- Wörner, Karl H. 2007: *A zene története. Tankönyv és kézikönyv egy kötetben*. Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, Budapest.

5. kép

I. Tóth Zoltán szignói

1. melléklet

Inokai Tóth Zoltán kéziratos kottakatalógusa Temesvárról, 1937 nyara

Kövér (bold) szedésű adatok (a hosszú katalógusszám után) a laza szerzői ábécérendbe szedett címek arab és római sorszáma után **a cédula-katalógus eredeti szövege (római számmal XIV db később előkerült számozatlan cédula)**

*a 91 kotta amelyek 1949, az áttelepedés után Budán volt

Egy szólam ☺; két szólam ☺☺

Az 1937. évi nyári katalóguson megjelölt hangszer-szólam: H=hegedű, Z=zongora, É=ének, O=orgona

SIGNO, v. SIGNATURA (I. Tóth Zoltán kézjegye, aláírás sokszor dátummal): 'S' a kottán kinn/benn (Signo lehet a kotta több helyén)

'T' = hegedűiskola/tankönyv

'u' = itt is német (gót), ☺

Sabin Drăgoi,⁵⁹ Brandeisz János, Hoós János, Tamm Béla I. Tóth Zoltán zenetanárai + Erdélyi Fiatalok

⁵⁹ Sabin Drăgoi (Marosszeleste, *Seliște*, Arad m. 1894 – 1968. dec. 31.) román zeneszerző, népzenekutató, Iași, Kolozsvár konzervatórium, Prága zeneakadémia. 1925–1926-tól a temesvári Konzervatórium igazgatója (nem 1938-tól!). Hoós János, I. Tóth Zoltán hegedűtanára, Drăgoi tanítványa volt. Zeneszerző, 4 opera!, zongoraverseny, misék, kamarazene, kórusok, filmzene. Népzenei gyűjtemények: 1928-ban Enescu-díj, 1933-ban a Román Akadémia „Năsturel” díja. Népdalgyűjtemények *Monografia comunei Belint, 303 Colinde*. A Temesvári Városi Zeneiskola, „Konzervatórium” igazgatójaként zeneelmélet-, szolfézs-, összhangzattan- és zeneszerzést tanár („*teorie și solfegeii, armonie, compoziție*”), a felső osztályok „professzora”, tanára volt. Az 1960-as években a bukaresti Folclor Intézet igazgatója.

1. **ALARD Delphin* Op. 41. 24 Etudes Caprices I–II. (Max v. Herold) H. Universal E. 6162/a**
ALARD Delphin* ☺ 2 *temesvári S.*,⁶⁰ 24 Etudes Caprices Op. 41. **Violon seul** Cahier I–II. (Revue et doigtés par Max v. Herold) H. **31 p.** Universal-E. 6162/a
2. **ALBUM** Classique Pièces célèbres des grands maîtres transcrits pour Violin et Orgue Par G. Zonger. Vol. I I. Op. 11. H–Orgona H. Litolf 2311.
3. **ALBUM HUBER** (Jenő) 101 magyar népdal; Dalok; Slágerek egybekötve É–Z
4. **D’AMBROSIO** Romance Op. 9. H–Z Gebethne & Wolf, Varsó
5. **BÁTOR** Szidor Op. 77o Vingt maceaux I.füzet(1–10.); Rózsavölgyi Album 1922. Karácsonyi dalok. (*német*); Dalok; Könnyű zongora darabok Z–É
6. **D’AMBROSIO Concerto H moll Op. 29. 173, 18**
7. **BALÁZS Árpád nótái 1. Nézlek, nézlek; 2. Megígértem, megfogadtam É–Z Bárd Ferenc és Testvére 824. Kk. duplum**
8. **BACH J.S. Englische Suiten (Julius Röntgen) Z Universal-Ed. 326**
9. **BACH* Konzert No. II. G dur (Petri) H–Z Universal 702**
BACH, J.S.(1685–1750)* ☺ 29, S. 937. V.12. Konzert No. II. G dur (Petri) **7 p.** Universal Ed. **702** Violino-piano(H–Z) 19 p.+Violino principale. Universal Ed. **702a**
10. **BALÁZS Árpád Ötödik Nótáskönyve É–Z Rózsavölgyi 4412**
11. **BACH-Hubay* Sonaten I. H Universal 6976**
BACH-Hubay* (Les chef-d’ oeuvres de l’art du Violon) 2 *temesvári S.* Sonaten I. *Violin Seul* **25 p.** SIGNO: dátum nélkül. Universal Ed. 6976
12. **BACH-Hubay* Sonaten II. H Universal 6977**
BACH-Hubay* ☺ (*Les chef-d’ oeuvres de l’art du Violon*) 2 *temesvári S.* Sonaten II. **Violin Seul** **36 p.** Universal Ed. Wien 6977 SIGNO. dátum nélkül MORAVETZ zene-műkereskedés TIMIȘOARA, 20 lei
13. **BACH J. S. Wohltemperiertes Klavier I. (J.Röntgen) Z Universal-Edition 1547**
14. **BACH J. S. „Wohltemperiertes Klavier” 48 Preludium és fuga(sic!). I. (Bartók) Z Rozsnyai 246**
15. **BACH J. S.* Zwei und Dreistimmige Inventionen (Julius Röntgen) Z Universal-Ed. 324 (1917?)**
BACH J. S.* ☺ *köve* Zwei und Dreistimmige Inventionen (Julius Röntgen) **csak Z! 63 p.** Universal-Ed. 324 Dsc?
16. **BACH J. S. ’T’. 12 könnyű kis zongoradarab (Bartók Béla) Z Rózsavölgyi 3681**
17. **BACH J. S. 15 válogatott kis preludium (Szendy Árpád) Z**
18. **BÁRD F.** Karácsonyi album Z–É Bárd F. 3093 1932–33
19. **BARTÓK-Szigeti* Ungarische Volksweisen I–II. H–Z Universal-Ed. 8784**
BARTÓK Béla-Szigeti Jozsef* ☺☺ 3 *temesvári S.* dátum nélkül Ungarische Volksweisen I–II. **Violino-Piano**, (*Transkripzion für Violine und Klavier von Joseph Szigeti*) H–Z **13 p.** Copy. 1927 Universal-Edition Wien 8784.
BARTÓK-Szigeti 3 *temesvári S.* Ungarische Volksweisen I–II. **Violino** (*Transkripzion für Violine von Joseph Szigeti*) **5 p.** Universal-Edition Wien 8784a
20. **BAYER Josef Csárdás aus dem Ballet Die Puppenfee Z Aug. Cranz, Hamburg 28859**
21. **BEETHOVEN Frühlings Sonate Op. 24. H–Z, a zогoraszólam hiányzik. Anton J. Benjamin 5904**
22. **BEETHOVEN* Hegedűverseny Op. 61. (Hubay Jenő) Rozsnyai 1352**

⁶⁰ A kottákat védő papírkötés Tóth Benjamin pénzügyi vágóállatkiviteli táblázatából való.

- BEETHOVEN**, Ludwig van* ☺ 2 S. *Bp. '930.IV.19. Hegedűverseny* Op. 61⁶¹
Violino Rozsnyai Károly 1352. sz. **20 p.**
23. **BEETHOVEN* Op. 61 Hegedűverseny (Hubay Jenő) Rozsnyai 1352. sz.**
 BEETHOVEN, Ludwig van ☺☺ *Hegedűverseny* Op. 61 (Mit Vortragzeichen und Fingersätzen versehen von Hubay Jenő) **Violino-Pianoforte 39 p.** Rozsnyai 1352. sz. Ára Kor 3.
24. **BEETHOVEN Pathetique Szonáta (sic!) Op. 13. (Bartók-Dohnányi) Z, Rózsavölgyi 3283**
25. **BEETHOVEN, L. van Romanze Op. 40. (Zweite Violinbegleitung von H. Léonard.) (Henri Morteau) 2 H–Z Steingraber Verlag, Leipzig. 1546**
26. **BEETHOVEN* Rondo H–Z A zogoraszólam hiányzik. Universal 456a, 762a**
 BEETHOVEN, L. van (1770–1827* ☺ dátum nélkül *tömösvári S. Rondo H–Z HIÁNY* Zogoraszólam, Universal 456a, 762a (egy lap, **2 p.!**)
27. **BEETHOVEN* Violinsonaten (I–X.) (Maxim Jakobsen) H–Z Universal-Edition No. 104.**
 BEETHOVEN, L. van* ☺☺ csak *kolozsvári S.* a borítón Violinsonaten 1–10. (Revidiert von Maxim Jakobsen) **Violino-Pianoforte 205 p.** Universal-Edition No. A. G. **104.** Austria
 BEETHOVEN, L. van* *S. TóthZoltán '932* Violinsonaten 1–10. (Revidiert von Maxim Jakobsen) **Violino 73 p.** Universal-Edition No. A.G. **104/a** Austria (35)
28. **BÉRIOT, Charles de 60 Études de Concert I. (École transcendente (1–30) (Hans Wessely) H Schott 18800**
29. **BÉRIOT, Ch. de 60 Études de Concert I. (École transcendente (31–60) (Hans Wessely) H Schott 18800**
30. **BÉRIOT, Ch. de Concerto 9. Op. 104. (Arnold Rosé) H–Z. Hiányzik a zogoraszólam Universal-Edition No. 503.**
31. **BERTINI-CHOVÁN 45 tanulmány (Bertini különféle műveiből) Z T Rozsnyai 206**
32. **BIZET Carmen (Piano solo) Z Moravetz-Ricordi 250 – 115471**
33. **BLOCH, Josef, 29 12 Caprices Op. 8. H Ries & Eiler, Berlin 603**
34. **BLOCH, József 'T' Hegedűgyakorlatok egy második hegedű kíséretével a bal kéz és a vonó technikájának kifejlésztésére. Op. 30. (I.–III. fekvés) Z–H Rozsnyai 222**
35. **BLOCH, József 'T' Op. 28. 12 Gyakorlat (I. fekvés) Z–H Rozsnyai 221**
36. **BLOCH, József Sicilienne Op. 13. No.6. H–Z Nádor Kálmán 1071**
37. **BLOCH átirat 101 Magyar Népdal Op. 38. I. K. H Rozsnyai 6**
38. **BRAMS* Sonate G dur Op. 78. H–Z Universal 2154**
 BRAMS, Johannes * ☺☺ *S. '937.VI.25.* Sonate G dur Op. 78. H–Z *Violine 11 p.* *Violine-Pianoforte 31 p.* Universal Ed. 8148
39. **BRAMS* Sonate D moll Op. 108. H–Z Universal 2156**
 BRAMS, Johannes 3 S. '937.VI.25. Sonate D moll Op. 108. H–Z+ H 31+10 p. Universal Ed. 2156 No. IV.
IV. BRAMS* Concerto D dúr, Op. 77. (Flesch-Schnabel) H–Z Schott
 BRAMS, Johannes* ☺ nincs dátum Concerto D dúr, Op. 77. (Flesch-Schnabel) H–Z 39 p. Ed. B.Schott'Söhne Mainz-Leipzig No. 09449/53

⁶¹ Régebbi temesvári kotta és datálatlan SIGNOr lásd Kk. 120: „Hubay Jenő 3 Neue Kadenzen zu Beethoven op. 61. Violinkonzert H Rozsnyai 1354”. Jegyzet itt: „Separat erschien: JENŐ HUBAY's 3 neue Kadenzen zu Beethoven's Violinkonzert Ára Kor 2.40 neto.” A kadenciákat lásd a Kk. (126) 120. alatt.

40. **BRAMS, J. Ungarische Tänze I. (Lechte Ausgabe) Z Universal 2112**
41. **BRAMS, J. Ungarische Tänze II. (Leichte Ausgabe) Z Universal 2113**
42. **BRAMS –Joachim** Ungarische Tänze I. Heft (1–5) H–Z
N. Simroch, Berlin 7160
43. **BRAMS-Joachim** Ungarische Tänze II. Heft (6–10) H–Z N. Simroch, Berlin 7161
44. **BRAMS (Joachim)*** Ungarische Tanz No. 5. H–Z Schott 07595
BRAMS, Johannes - **Joachim, Josef** * ☺☺ Ungarische Tanz Nr.5 Violine u. Klavier B. 4 p. Schott's Söhne in Manza (Leipzig-London-Bruxelles-Paris) 07595 Originale und Bearbeitungen sind ausschlisliches Eigentum von B. Schott's Söhne für alle Länder.
BRAMS, Johannes - **Joachim, Josef** * Ungarische Tanz Nr. 5 Violine **1 p.**
Magazin de Note Muzicale Ioan KIRÁLY JÁNOS Zeneműkereskedés Cluj-Kolozsvár
45. **BRAMS, Johannes Walzer, A dúr (sic!) Op. 30. No. 15. (Franz Willms) H–Z** hiányzik a H szólám. Schott 07600
46. **BRAMS *Wiegenlied Op. 49. No. 4. (Hermann) Schott 07638**
BRAMS Johannes* ☺☺ Lullaby-Berceuse 2xS. *piros TóthZoltán a boritón és kék ceruzával S. a hegedű-kottán dátum nélküli.* Wiegenlied Op. 49. No. 4. **Violine-Piano** bearbeitet von Friedrich Hermann **4 p.** beírás a 4. oldalon a lila ceruzával „agit”, elől fekete ceruzával: „nincs meg a hegedű rész”; de megvan!
BRAMS Johannes*Lullaby-Berceuse *kék SIGNO.*: **Violino 1 p.** B. Schott's Söhne Mainz 07638. RONGYOS!
47. **BRAMS* Zweite Sonate A dúr Op. 18. 100 H–Z Universal 2155**
BRAMS Johannes.* ☺☺ 2xS '937.VI.25. Zweite Sonate A dúr Op. 18. 100 H–Z+H 27+ Universal Edition/katalogusban kiadvány No.: 2155/ kotta No.:8751
BRAMS Johannes. **Zweite Sonate A dúr Op. 18.** * H 7 p.
48. **CAMPAGNOLI* 7 Divertimenti Op. 18. (Hermann) H. Peters 3115 (9032)**
CAMPAGNOLI, Bartolomeo.* ☺ S.937.VI.25 7 Divertimenti Op. 18.
(Hermann) *Sept Divertissements pour Violon. Composés pour l'exercice des sept principales positions par B. CAMPAGNOLI. Op. 18. Nouvelle Edition par Friedrich HERMANN.* H 43 p. Ed. C. F. Peters (9032)
49. **CAMPAGNOLI* 6 Fugues (Block) [Études d'anciens maîtres pour violon seul IV.] H Universal 742**
CAMPAGNOLI, Bartolomeo (1751–1827)* ☺ S. '937.VI.25. **6 Fugues** (revues par Joseph Block) [Études d'anciens maîtres pour **violon seul IV.] 13 p.** H Universal 742
50. **BRUCH, Max Konzert Op. 26. G moll In die Ed. Breitkopf aufgenommen 2212.**
BRUCH, Max * ☺☺ *3 régi temesvári S.* Konzert für Violine Op. 26. G moll⁶²
A címlapon: Klavierauszug vom Komponisten, Joseph Joachim in Freundschaft zugeeignet. I. *Preludium* /Vorspiel **Solo Violine**, Violine-Klavier Adagio u. Finale).Valójában egy **Violine-Klavier** átirat **35 p.**+ **SoloVioline Vorspiel 12 p.** **Fr. Kistner & C. F. Siegel Leipzig In der** Ed. Breitkopf aufgenommen 2212. *3 régi temesvári SIGNO* (sötétkék csomagolópapírban) MORAVETZ zeneműkereskedés TIMIȘOARA
51. **CHAMINADE-Kreisler* Sérénade Espagnole H–Z Euvech & Cie (kottaszám nélkül)**
CHAMINADE, C.-Kreisler, F.* ☺☺ Sérénade Espagnole Violon **2–3 p.** Euvech & Cie 8397

⁶² „Piroskönyv.” Napló. 355. Szatmár, 1936. január 22. „Vasárnap lesz az én vallásos délutánom, magam is szerepelek a Bruck(sic!) g moll hegedűversenyének Preludiumával és Adaggiojával, Braun Annus fog kísérni.”

- CHAMINADE, C.-Kreisler, F.* Sérénade Espagnole **Violon-Piano 3 p.** Enoch & Co. Paris Prix 12f. 50; Francia kotta MORAVETZ Magasin de Note Musicale TIMIȘOARA
52. **CHOPIN Fr. ,29 Ballade Op. 38. F dúr (Szendy) Z Rozsnyai 1590**
53. **CHOPIN Fr. Nocturne Op. 37. F dúr No. 1. (Szendy) Z Rozsnyai 1464–1473**
54. **CHOPIN-HUBERMANN Valse Op. 64. Nr. 2. H–Z Universal 7410**
55. **CLEMENTI, M. 12 Sonatinen (Komad Külmier) Z Litolff. 315**
56. **CLEMENTI – SZENDY 23 gewählte Studien aus „Gradus ad Parnassum” 2. Aufl. Z Rozsnyai 252**
57. **CLEMENTI Muzio Gradus ad Parnassum I. (W. Rauch) Z Universal Ed. 287**
V. CORELLI-Léonard* La Folia (Neubearb. v. Fritz Mayer) H–Z Schott 08851–52
CORELLI, A-LÉONARD* © RONGYOS kettétépett La Folia. Violine. Variationen für den Konzertgebrauch bearbeitet und mit Kadenz Neuausgabe von Fritz Meyer. Edition B. Schott's Söhne Mainz-Lepzig No.08851 B. 2 SIGNO: 1. a (első) **3. p.** (Ceruzával: „Nincs meg a zongora rész”) **3–7 p.** Schott's Söhne No. 08851.
58. **COUPERIN-(KREISLER)* La précieuse H–Z „N3 a hegedűszólam hiányzik” (de nem hiányzik!) H. Schott 29022 (nincs S.)**
 COUPERIN, Louis-KREISLER, Fritz* ☺☺ La précieuse. **Violine 2–3 p.** B. Schott's Söhne, Mainz 29022. Copy 1910, orosz 1911.
 COUPERIN, Louis-KREISLER, Fritz La précieuse. **Violine&Piano 1–4 p.** B. Schott's Söhne, Mainz 29022.
59. **CRAMER – BÜLOW 'T' Stüdien(sic!) (Komplett) III. Aufl. Z Universal Ed. 1304**
60. **CRAMER, J.B. 10 válogatott tanulmány (Szendy Árpád) I. Füzet Z Rozsnyai 234**
61. **CZERNY, Carl 'T' L'art de délier des doigts 63 Op. 740. Z Edition Française de MusiqueClassique 25**
62. **CZERNY, Carl. 'T' 40 tägliche Studien Op. 337. (Anton Kreüse) Z Ed. Breitkopf 1571**
63. **CZERNY – CHORÁN. 'T' Előtanulmányok Czerny „Kézügyességi iskolájához” (Szemelvények Czerny ? műveiből) Z. Rozsnyai 207**
64. **CZERNY, Carl Prolitische Fingerübungen Op. 802. Coh? I. Z Peters 2969a (8616a)**
65. **CZERNY, Carl Die Schüle der Virtuosen Op. 365. (Wilh. Rauch) Z Universal Ed. 184**
66. **CZERNY, Carl Schüle der Geläufigkeit Op. 299. (Adolf Rüthardt) Z Peters. 6963/66**
67. **DANCLA Charles* 'T' 15 Etudes pour Violin Op. 68. H–Z Peters. 6557**
 DANCLA, Charles* ☺ ,29 15 Etudes pour Violin avec accompagnement *d'un 2eme Violon* Op. 68. két H Peters. 6557. **19 p.** (Bejegyzések, az első borítólapon belül ceruzával a szokott kotta-vázlat, az etűdök számozása nagy lendülettel átszámozva. Sötéték csomagolópapírban.) Moravetz Zeneműkereskedő Timișoara
68. **DANCLA Charles* 'T' 50 Exercies journaliers. Ecole du Mécanisme Op. 74. H Peters. 6558**
 DANCLA, Charles* ☺ *Emeletes művészi S. é.n. Ecole du Mécanisme 50.* Exercices journaliers pur VIOLON par Charles Dancla Op. 74. Edition Peters No. 6558. **19 p.** (Grafikák a francia címlapon)
69. **DANCLA, Charles Trois Marceaux de Salon Op. 58, 59, 66. H–Z Peters. 7421**

⁶³ *L'art de délier des doigts* = A finom ujjak művészete.

70. **Hoche Schule des Violinspiels* I. Abteilung No 1–10. H–Z Breitkopf 1992**
DAVID, Ferdinand^{64*} © S. 937.V.12. Die Hoche Schule des Violinspiels.
Ecole supérieur de Art du Violon. Werke berühmter Meister des 17 u. 18. Jhs. Für Violine u. Pianoforte arrangert u. Hrsg. von Ferdinand David bearbeitet von Ferdinand David revidiert von **Henri Petri**. I. Abteilung (I.Band) No. 1–10. H–Z=**Pianostimme** (Friedrich Hermann-féle Revidierungban Band II. Verancini, 2 J. S. Bach. Händel, Tartini, Vitali, Locatelli, Geminiani) Breitkopf & Härtel, Leipzig V. A. 1992 **125 p.**
71. **DRDLA Franz**^{65*} **Sérénade No. 1. A-dur H–Z Zogoraszólam hiányzik** Ed. Moravetz
DRDLA Franz* © Sérénade No. 1. A-dur H–Z Zogoraszólam hiányzik Ed. Moravetz
72. **DELLY-SZABÓ Géza Nótabokréta I, III, IV, V. füzet VK (?)**
73. **DRĂGOI, Sabin Miniaturi din cântețe și dansuri populare românești Z Moravetz 344**
74. **DRĂGOI, Sabin V. Suită de dansuri populare Z Ed. Soc. Compozitorilor Români**
75. **DONT, Jakob*** ^{7T} **Gradus ad Parnassum. Op. 35. (Max Adler) Universal 7663**
DONT, Jakob^{66*} © (1815–1888), kinn *Tóth Zoltán* **930. XII. I.** kolozsvári, benn a címlapon /későbbi?/ monogram „TZ” egymásra írva Gradus ad Parnassum. Etuden und Capricen **Op. 35.** Violin solo Universal-Ed. A. G. 7663. Wien-New York 43 old. *Magazin de Note Muzicale Ioan KIRÁLY János Cluj-Kolozsvár* (Sötétkek papírborítás!)
76. **DONT, J.* Gradus ad Parnassum Op. 37. Huszonégy előkészítő gyakorlat Kreuzer tanulmányaihoz (Bloch J.) H Rozsnyai 1405**
DONT, Jakob (1815–1888)*⁶⁷ © *T. 2 temesvári S. No. 8.* régebbi (1929 körüli) katalógusszám!
 Gradus ad Parnassum Op. 37. 24 előkészítő gyakorlat Kreuzer tanulmányaihoz **hegedűre.** Magyarázó jegyzetek Bloch József **35 p.** Rozsnyai Károly Bp. 1405

⁶⁴ A kottakatalógusban csak a H–Z „Violin&Piano” szerepel és nincs utalás ennek hegedű szóló-mát tartalmazó kötetéről, amelyet ugyanazon a napon 1937. május 12-én datált! David, Ferdinand (1810–1873). „Die hohe Schule [...] 17 és 18. századi szerzők hegedű darabjainak igen hasznos mintagyűjteménye” Szabolcsi – Tóth (szerk.) 1930: I. 208.

⁶⁵ Franz Drdla (1868–1944) morva hegedűvirtuóz, zeneszerző. Sikeres Bécsben, Amerikában, „könnyű stílusú virtuóz darabok” szerzője. Bartha (főszerk.) 1968: 508.

⁶⁶ Max Adler Jakob Dont tanítványa.

⁶⁷ *Gradus ad Parnassum von DONT J.* Op. 37 Az Országos Magyar Zeneakadémia tananyaga. 1920. október. Hoós Isk. (Hegedű Iskola) 101–127 szülő vagy helyettese: *Toth (sic!) Benjaminné*; November Hoós egyszer Brandeisz Isk. 127–146 *Toth (sic!) Benjaminné*; December Hoós 147 és ismétlés 62–189-ig végig *Toth (sic!) Benjaminné*; G. Pogátschnigg (sic!) igazgató 1921. január Hoós még mindig a Hegedű Iskola ismétlése és a „vizsgaanyag 29-én a vizsga *Toth BenjamínPref (sic!)?* százlábú aláírása. Az itteni vizsgálat után szülderhetett Hoós János levele Tóth Béninek. (Értesítők, leckekönyvek, füzetek); Februárie HOÓS (Ekkortól még csak a dátumot vezetik románul!) Hegedű Iskola 148–163. *Toth BenjamínPref*; Martié (sic!) az „Összes tanulak ismétlése” (magyarul!) 177-ig *Toth BenjamínPref; Aprilie HOÓS* Hegedű Iskola 195-ig *Toth BenjamínPref*; Mai Hoós; Hegedű Iskola 197–198, az „előadási darab”; ugyan ez „junius”ban.Kívül-belül teljes *Tóth Zoltán Nrl.52* névírás

1921. Szeptembrié 13–30. Repetirea materialul anului trecut” HOÓS és *Toth Benjamín Pref*; Octomvrie HOÓS ScI(Scoala)229–250 *Toth BenjamínPref*; Noemvrie HOÓS ScI. 151–269. *Toth BenjamínPref*; Decemvrie HOÓS ScI. 269–306. *Toth(sic!)Benjaminné* Pogátschnigg diri lila gumipeccsétje;
1922. Januárie HOÓS sok „absentat” és „văcanță” dec.21. majd „Materialul examenului” *Toth(sic!)Benjaminné*; Februárie-Martie HOÓS (ITT kezdődnek az igazi kották!) és itt szignál utoljára *Toth(sic!)Benjaminné* KAYSER! 8.aprilie 1922-ig 1–12, aprilie 20-tól BLOCH 1–6; „10.Maiu” - egész „Juniu” megint az iskola: ScI. 316–351.

77. **DÖRING, Carl Heinrich** 'T' **8 Oktaven - Etuden für das Pianoforte Op. 25. 27-te Ausg. Z** Dresden, L. Hoffarth
78. **DVOŘÁK-KREISLER** ,29 **Humoreske Op. 101. No. H–Z Simrock 12179**
79. **DVOŘÁK Anton** * Humoreske Op. 101. No. 7. Für V. und Pf. von Fritz Kreisler H–Z Simrock 12179 1909(?)
 DVOŘÁK Anton* ☺☺ *2x datált S. a két címlapon* Humoreske Op. 101 No.7. Bearbeitung für **Violin & Pianoforte** von Fritz Kreisler **4 p.** N. Simrock G.m.b.H. Berlin 12179
 DVOŘÁK Anton* 2. *datált S.,937.VI.25.* Humoreske Op. 101 No.7. Bearbeitung für Violin **2 p.** N. Simrock 12179
80. **DVOŘÁK, A.-Kreisle, Fr.* Slavische Tanzen No. 2. E moll (nach Op. 72. No. 2.) H–Z Simrock 764. (Recte: 13565)**
 DVOŘÁK-KREISLER* ☺☺ Slavische Tanzen No. 2. E moll (nach Op. 72. No. 2.) H–Z Simrock (cikkszám!) 764., kottaszám:13565 Violine-Klavier 7 p.; Violin 3 p. Berlini Copy 1914, orosz 1911 RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA műkereskedésből Budapest (99)
81. **ERKEL Ferenc Bánk Bán Zongora kivonat 4 kézre Z 4 kéz HIÁNYOS Rózsavölgyi 687**
82. **ERKEL Ferenc Bánk Bán Zongora kivonat Z Rózsavölgyi 677**
83. **ERKEL Ferenc Hunyadi László. Zongorakivonat Z Rózsavölgyi 1932**
84. **ERNEST Gustav Concerto H–Z Schott 28529 1909**
VI. ERNST* Elegie (Op. 10.) (A. Moser) H–Z Universal1 1896
 ERNST, Heinrich Wilhelm * ☺☺ Hrsg A. Moser H–Z (& Hegedű kottán) *2 régi kvári SIGNO '929.XI/31.* Elegie für **Violine und Klavier** Op. 10. **7 p.** „Universal Ed” Aktiengesellschaft Wien – Leipzig No. 1896 Magazin de Note Muzicale IOAN KIRÁLY JÁNOS Zeneműkereskedés Cluj-Kolozsvár
85. **ERŐSS Béla nótái 1. Asszony lesz a lányból; 2. Hajnalcsillag É–Z Nádor Kálmán 2664**
86. **FALLA, Manuel de* Danse de la frayeur (Kohansky), Schott (J & W. Chester Ltd. London J. W. C. 373)**
 FALLA, Manuel de* ☺☺ *2S. + piros TZ* **Danse de la frayeur** (Dance of Terror) **Tiree de El amor brujo Ballett** en un acte de G. Martinez Sierra (Arrangement pour Violin et Piano Paul KOHANSKI) **8 old.**; **VIOLIN 4 old.** Propriété pour la France & Colonies...Max Eschig & CIE.Paris./”Alleinvertrieb für Deutschland und Oesterreich”(nincs német szöveg!) B. Schott Söhne Mainz (J & W. Chester Ltd. London J. W. C. **373**) *2S., 935. II.1. + piros TZ monogram a boritón*
87. **FALLA, Manuel de* Danse rituelle du feu. (Kohansky), H–Z Schott (J & W. Chester Ltd. J. W. Chester Ltd. 367)**
 FALLA, Manuel de* ☺☺ Violon et Piano: Danse rituelle du feu. Musique de Manuel de Falla *2 datált S. 934.III.28.* Arrangement pour **Violon et Piano** de Paul KOHANSKI. **12 p.** J.W.Chester LTD. London: II.Great Marlborough Street, W.I.; Max Eschig & Cie. 48. Rue de Rome, Paris; B. Schott' Söhne, Mainz „Alleinvertrieb für Deutschland und Oesterreich”
 FALLA, Manuel de* Violino: FALLA, Manuel de (KOHANSKI). **4 p.** B.Schott'-Söhne, Mainz (Copyright. MCMXXX by J. W. Chester Ltd. 367.: J. W. C.
88. **FEIGERL, Peregrine** 'T' **24 etudes ou caprices dans les 21 Tons de la Gamme** accompagnés d'un second violin. Cahier I. (No. 1–12.) (Joseph Bloch) 2 H Schlesingersche Büch- & Musikhandlung, Berlin

89. **FIORILLO**⁶⁸-**SPOHR** * 'T' **Etüden (1–36) oder Capricen für Violine Solo mit zweiter Violine** von Louis Spohr 2 H Peters 9241. /Violino I – Violino II. Két fűzetben:
 FIORILLO, F. – Spohr, Louis* ☺☺ 36 Etüden (1–36) oder Capricen für Violine Solo **mit zweiter Violine** von Louis Spohr **1. Violino** C. F. Peters. Leipzig 9241. **47 p.** Csak ennek van zöld borítójaja: Polatschek Musikhandlung Timișoara
 FIORILLO, Fr.-Spohr, Louis* 36 Etüden (1–36) oder Capricen für Violine Solo mit zweiter Violine von Louis Spohr **2. Violino** C. F. Peters. Leipzig 9241. **37 p.**
90. **FLOTOW Martha. Piano solo. Z Moravetz 207-Ricordi 54.541**
91. **FRANCK** * **Sonate csak A dur H–Z. Peters. 3742!** /a kottán H–Z&H. és Peters.10235!
 FRANCK, César * ☺☺ '29; 2S. ,937.V.12. Sonate A dur für **Violine und Klavier** /a katalógusban csak H–Z/ **3–44. p.** Ed. Peters. Leipzig a kottán:10235/Kk-ban:3742?/;
 FRANCK, César Sonate S. ,937.V.12. A dur für VIOLINE **10 p.** Ed. Peters.Leipzig a kottán:10235 Régebbi pecsét: Moravetz Musikalienhandlung, újabb: Librarie papetarie opera Musicale IOAN KIRÁLY János Fost/volt GIBBON ši/és KIRÁLY könyv, papír, és zenemű. A Kotta-katalógusban nem szereplő Violine pecsétje Marton János
92. **FRANCOEUR – Kreisler* Sicilienne et Rigaudon H–Z Schott 29024**
 FRANCOEUR, François – KREISLER, Fritz* ☺☺ 2. *temesvári* S. Sicilienne et Rigaudon H–Z **7 old.** I.S. a Violine-Pianón datált *TóthZoltán'933.IX.29* B. Schott's Söhne Mainz und Leipzig 29024 Copy. 34789vvr1911.
 MORAVETZ Musikalienhandlung Timișoara
 FRANCOEUR, François – KREISLER* 2. S. Sicilienne et Rigaudon Viololine csak a **2–3. p.** Schott's Söhne in Mainz Leipzig 29024
93. **FRÁTER Lóránd /nótái/ 1. Nem átkozlak te hűtelen, 2. Tele van a város akácfa- virággal É–Z Nádor Kálmán 1337**
94. **GAVINIÉS, P.**⁶⁹ **24 Etudes (Matinées) (Fr. Hermann) Peters. 6805**
 GAVINIÉS, Pierre* ☺. *régi temesvári SIGNO* 24 Etudes (Matinées) für **Violine solo** Hrsg. von Fr. Hermann. C. F. Peters. Leipzig. 6805 **49 old.** *MORAVETZ Zeneműkereskedés TIMIȘOARA 1. 20 (L)*
95. **GLÜCK, Ch.W. von Gavotte aus Iphigenie in Aulis (Kloss) H – C? – Z a H és a zogoraszólam h. Schott E. A 0306**
96. **GODARD Benjamin* Berceuse de Jocelyn(Transcription par l' Auteur) A. G. Moszkva 9531(1)**
 GODARD, Benjamin* ☺☺ *SIGNO* 3x S. Berceuse de Jocelyn, Transcription par l' Auteur. Violin **1 p.**, Violon-Piano **4 p.** A három *SIGNO*: kinn az állatkiviteli táblázat kockás csomagolópapírján: *TóthZoltán*; a címlapon *emeletes művészi S. ('929?)* a -GODARD, Benjamin* *SIGNO* Violin **1. p.** *emeletes művész S. A. ГYTXEAMЪ* (A. Guthelm) Moszkva 9531(1)
97. **GOLDMARK, 29 Sonate Op. 25. H–Z Schott 21793**
98. **GOLDMARK, Carl Suite für Pianoforte ü. Violine Op. 11. H–Z Schott 19621**
99. **GOLDMARK, Carl Violin-Konzert A moll Op. 28. H–Z Universal-E. 3622**
100. **GOLDMARK, Carl Zweite Suite Esz dur Op. 43. H–Z Simrock 8881**
101. **GRIEG, E. Sonate G dúr Op. 13. H–Z Breitkopf & Härtel 17877**

⁶⁸ Federigo Fiorillo Németországban született, de olasz anyanyelvű (1775–1823). Az *Etüdök...* mellé Louis Spohr írt 2. hegedűszólamot, mely „a hegedűoktatásnak ma is nélkülözhetetlen anyaga”. Bartha (főszerk.) 1965: 631.

⁶⁹ Pierre Gavinié (1728–1800) francia hegedűművész, virtuóz, teljesen autodidakta. Viotti szerint ő „a francia Tartini”. 1741-ben lépett föl a Concert spirituelen, 1796-tól a Conservatoire tanára volt.

102. **GRIEG, E. Sonate F dúr Op. 8. H–Z Peters 8023**
103. **HAUSER, M.* Rhapsodie Hongroise Op. 43. H–Z Peters 7545**
 HAUSER, M* ☺☺ *Rhapsodie Hongroise Op. 43. „pour Violon avec accompagnement de Piano” 11 p., Violino principale 7 p.* Peters 7545. 3 *SIGNO*: 2 művész *SIGNO* a francia címlapon és egy a 3. lapon, egy 1929 körüli S. Tóth Zoltán.
104. **HAUSKAPELLE, Die Heft I. Ausgewählte beliebte Tonstücke (G. Zonger, Op. 111.); Heft II. 2xBeethoven, 2xSchubert, Boccerini H Georg Bratfisch, Frankfurt/Oder**
105. **HANON, C. L. La Pianiste virtuose en 60 exercices Z Alph Schotte & Cie ?1925**
106. **HAYDN, Joseph, 29 15 Berühmte Quartette Für Klavier zu 4 Händen arrangiert von W. u. L. Thern I: Z 4 kéz Universal Ed. 826**
107. **HAYDN Joseph 16 Berühmte Quintette Für Klavier zu 4 Händen arrangiert von W. u. L. Thern II: Z 4 kéz Universal Ed. 827**
108. **HAYDN* Sonate G dúr H–Z a katalógusban Kézirat másolatom HAYDN, Josef *(sic!) »Kézirat másolatom«. Három szonáta 1–3 p.**
 HAYDN, Josef Sonate Violine G dúr (H–Z a katalógusban, a kottában mind hegedű!)
 SCHMIDT, Aloys Sonate Es-dur Op. 132. No. 6. Violine (3–7 p.)
 MOZART, Wolfgang Am. Sonate F dúr(sic!) Andante cantabile. 7–9 p. 11–12 p. Andante variazioni
 A nyomtatott vonalakra fekete tintával írt, igen szépen és szakszerűen. A 4. oldalig ő számozta a szokásos piros ceruzával és még pótlejelet is tett bele – valaki egy kék ceruzával írt be utasítást!
109. **HÄNDEL* ’T’ 6 Sonaten Bd. I. (Gevaert-Colins) H–Z Breitkopf 2245**
 HÄNDEL, Georg Friedrich* ☺☺, 29, S, 937. VI.25 6 Violin-Sonaten Bd. I. (Klavierbegleitung von F. A. Gevaert; Bogenstriche und Fingersatz von J. B. Colins) **Violin-Piano**, Sonata I. V.A.2245, 30 p.
110. **HÄNDEL* 6 Sonaten Bd. II. (Gevaert-Colins) H–Z Breitkopf 2246.**
 HÄNDEL, Georg Friedrich* ☺: *Két S. kint és bent, dedic., 937.VI.25* Violin-Piano, Sonata VI. V. A. 2246. 37 p. Breitkopf & Härtel/Berlin-Leipzig/London
111. **HÄNDEL Präludium H–Z Schlesingersche Buch-&Musikhandlung, Berlin**
112. **HELLER Stephen* ’T’ 24 Etudes de expression et de rythme Op. 125. I. (1–14) (Bartók Béla) Z Rózsavölgyi**
113. **HELLER Stephen ’T’ 24 Etudes de expression et de rythme Op. 125. I. (15–22) (Bartók Béla) Z Rózsavölgyi**
114. **HELLER Stephen ’T’ 24 Etüden für die Jugend Op. 125. (Josef von Wöss)**
 Z Universal Ed. 1695
115. **HOCHMANN-BLOCH ’T’ Violinschule III. Theil (II-IV: Lage) H Rozsnyai 620.**
116. **HOÓS János Síravigadó Nóták 1. Iluska utolsó nótája; 2. Az ispotály udvarában; 3. Ágról szakadt árva lettem. É–Z**
117. **HUBAY Jenő* Mazurka No. 1. Op. 45. No. 1. H–Z (ceruzával) „nincs meg a zongorarész” Simrock 22338**
HUBAY Jenő* ☺ Mazurka No. 1. Op. 45. No. 1. „A Madame Leopold Horowitz.” *emeletes művészi SIGNO, Violine 3 p.* N. Simrock G.m.b.H. Berlin 22338
 VII. HUBAY Jenő* Hegedű szóló a (Cremonai) hegedűs c. operából H–Z Universal 6341
VII. HUBAY Jenő* ☺☺ *Két művészi S. Copy. 1920 Wien – Leipzig Nr. 6341. 3 p.*
118. **HUBAY Jenő* Hullámzó Balaton (Csárdajelenet) Op. 33. H–Z Jules Hainaüer, Breslau**

- HUBAY Jenő*** ☺☺ *Két temesvári S* „Hullámzó Balaton” (Csárdajelenet/*Scènes de la Csarda* „*A Pablo de Sarasate!*” No. 5. *Oeuvre* 33.) Op. 33. **Violon.** 5 p. Jules Hainauer, Breslau 3427. *S. a címlapon.* MORAVETZ Musikalienhandlung TIMIȘOARA
- HUBAY Jenő*** „Hullámzó Balaton” (Csárdajelenet) *temesvári S.* **Violon-Piano 8 p.** Jules Hainauer, Breslau. 3427
119. **HUBAY Jenő*** *Helyre Kati* (Csárdajelenet) Op. 32. H–Z J. Hainauer, Breslau
HUBAY Jenő* ☺☺ *„Helyre Kati”* Scènes de la Csárda A Hugues Heermann. No.4., *Oeuvre* 32. Op. 32. *Párizsi disc.*⁷⁰ *S.* ,935.VIII.7. mindkettőn (H–Z& H–án) *TóthZoltán*, Violon-Piano 1–7 p., J. Hainauer, Breslau J 3426 H., **Copy MDCCCXCIII**
HUBAY Jenő* *„Helyre Kati”* Scènes de la Csárda A Hugues Heermann. No. 4., *Oeuvre* 32. Op. 32. **Violon címlap+2–5.p.** J. Hainauer, Breslau J 3426
120. **HUBAY Jenő*3 uj(sic!) kadencia Beethoven Op. 61. hangversenyéhez H Rozsnyai 1354.**
HUBAY Jenő* ☺ 2 S.: *Bp.1930. IV. 19*⁷¹, 3 uj(sic!) kadencia Beethoven Op. 61. hangversenyéhez. **6 p.** *SIGNO TóthZoltán*; Rozsnyai 1354. **Rozsnyai Károly Könyv és zeneműkiadóhivatala Budapest IV. Mehmed szultán út 15.** (háborús kiadás és papír!)
121. **KÁDAS György 1. Hogyha olykor éjfél tájban; 2. Fehér selyem csipkés szélű É–Z Rózsavölgyi 4996**
123. **KARGANOFF, Génari Pour la jeunesse. Dix pièces Op. 21. Z Universal Ed. 7330.**
125. **KAYSER H.E. 37 Etuden für die Violine II. (13–24) (Gustav Zonger) H Georg Bratfisch, Frankfurt/Oder 2073**
126. **KETÉLBEY, Albert W. Auf einem persischen Markt. Intermezzo-scène Z Bosworth & Co. 16240**
127. **Der KLASSIKERFREUND Beliebte Stücke der klassischen meister für Violin und Klavier (Fritz Meiyer) H–Z Schott 30366**
128. **KREISLER, Fritz* Caprice Viennois Op. 2. H–Z Schott 29033**
KREISLER, Fritz* ☺☺ 2xS. ,935.I.2. *Caprice Viennois Op. 2. Violine-Piano 3–7 p.* B. Schott's Söhne Mainz 29033
KREISLER, Fritz* Caprice Viennois Op. 2. Violine 2–3 p. B. Schott's Söhne Mainz 29033
129. **KREISLER, Fritz Liebeslied [Alt-Wiener Tanzweisen No. 1.] H–Z Nincs kiadó!**
130. **KREISLER, Fritz* Ljubavni jadi. (Liebeslied) [Alt-Wiener Tanzweisen No. 2.] H–Z Edition Populaire No. 356. Jovan Frajt Beograd**
KREISLER, Fritz* ☺☺ 1. kolozsvári Signo. Ljubavni jadi Edition Populaire **No. 356.** *Violine-Piano 2–6 p.* Jovan Frajt, Beograd Kralj Alexandrova 49. Szerb rendőrségi kör-bélyegző
KREISLER, Fritz* 2. kolozsvári S./Címkép: Rózsakoszorú/.Ljubavni Jadi (cirillel is!) Edition Populaire No. 356. csak *Violine 1–2 p.*
131. **KREISLER, Fritz* Schön Rosmarin [Alt-Wiener Tanzweisen No.3.] H–Z Schott**
KREISLER, Fritz* ☺☺ Schön Rosmarin, 3 datált signo a külső borítón: S. TóthZoltán^{930.X.30. H–Z 4 old.}

⁷⁰ „I. Tóth Zoltán hegedül” 1939 Lakklemez-fölvétel Párizsból a kínai Mao Su Pe zongorakíséretével („kínai barátom Mao Su Pe” „Menekülés Párizsból.” (Kézirat) 1939: 28. A felvételen: Hubay Jenő: Scens de csardas; 2 Paganini, Nicolo: Sonata?; 3.Sarazate.

⁷¹ 1. oldali lábjegyzet: Hubaynak e hegedűversenyhez három kadenciája külön kiadásban jelent meg (Rozsnyai No. 1354. alább alább a Kk. 120. Ez a temesvári kotta és SIGNO és szerzemény régebbi, mint az 1930-as budapesti Beethoven hegedűversenyek!

- KREISLER, Fritz* Schön Rosmarin**, S. 2–3 old. **H** szólam B. Schott' Söhne Mainz 29030. Co 1910 Magazin de Note Musicale Ioan KIRÁLY János Cluj-Kolozsvár
132. **KREISLER, Fritz Zigeuner Capriccio H–Z Schott 31931**
KREISLER, Fritz* ☺☺ már decemberben kéthullámos szatmári! 2 S. görbe dülöngelő T-szarak,'n' után két szatmári hullám, *kinn: '934.XII.24.*, benn, felkapott hurkos Z-kötés Zigeuner Capriccio **Violin: 1–4. p.** B. Schott'S Söhne Mainz-Leipzig. 31931(Co. 1927 New York)
KREISLER, Fritz S. Zigeuner Capriccio Violin-Piano 3–11.p. B. Schott'S Söhne Mainz-Leipzig. 31931
133. **KREUZER, R.* Etüden (1–42) (Hermann) H Peters 284. helyett: 6429**
KREUZER, Rudolphe.*(1766 Versailles-1831 Genf) ☺ ,29+ 1929 *előtti iskolás ŐS-SIGNO.* 42 Etüden (1–42) **79 p.** (Hermann) H Peters 284. helyett: 6429 /90 lejl. (SIGNO a címlap jobb felső sarkában. Elöl szép Kreuzer portré, metszet!)
134. **LALO, E*. Concerto Russe Op. 29. H–Z. Schott 23142**
LALO, E*. ☺☺ *Két datált, S. a karton borítón: TóthZoltán1937.V.12 (francia címlappal)* Concerto Russe **pour Violon avec** Accompagnement d'Orchestre ou **dePiano.** I. Prélude-Allegro. II. Lento. Chant Russes. III. Intermezzo. IV. Introduction-Vivace. Chants Russes. Op. 29. **39 old.** B. Schott's Söhne etc. London, Bruxelles, *Mayence* (Mainz), Paris 23142
LALO, E*. Concerto Russe pour **Violon principal 17 p.** B. Schott's Söhne etc. 23142 Külön-külön takaros rapp táblába kötve: Laufer Vilmos könyvkötészete Déván, *mindkettőn egy Schneider nevű előző tulaj ceruzás szignójával*
135. **LANGE, Gustav Blümmenlied Op. 39. Z Schott E-A. 08714**
136. **LÁSZLÓ Imre 1. De sok csillag, fényes csillag; 2. Engem soha nem szeretett É–Z Bárd F. 2783**
137. **LENGYEL Miska Ladiladilom É–Z Nádor Kálmán 490**
138. **MAGYAR NÓTÁK Magyar nóták cigányosan hangszerelve zongorára. Z Kézírás**
139. **Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma 1885. Benne van JOACHIM József Kadenciája Beethoven Op. 61. hegedűversenye I. tételéhez. In: „Z (részben H)” Rózsavölgyi**
140. **MAYSEDER J. Six Etudes pour violon (Carl Novotny) H Universal Ed. 40.**
141. **MAZAS, F.* 'T' Etudes melodiques et progressives pour violon (avec Accompagnement d'un second violon par Ad. Grünwald). II. (30–57) Litolf No. 1120, 1217. /2 db Grünwald!/
MAZAS, Jacques Féréol*⁷² ☺☺ 'T' Etudes melodiques pour violon Op. 36. Suite 2: Violino 1. (avec accompagnement. d'un second violon par Ad. Grünwald. Professeur de Music an Conservaire de Berlin) **47 p.** Henry Litolf's Verlag Braunschweig **No. 1120.**
MAZAS Violino (1.) II/I. t11z feketeceruzás satírozott felirata kinna csomagolópapíron. **MAZAS a Violino 1.** Külső nyomtatott címlapja
MAZAS F*. Violino 2. Etudes melodiques et progressives pour violon(avec accompagnement. d'un **second violon** par Ad. Grünwald. Professeur de Music an Conservaire de Berlin) **27 p.** Henry Litolf's Verlag Braunschweig **No. 1217.****
142. **MAZAS F.* Etudes Spéciales Op. 36. Violon Seul (Novotny) I. (1–30) H Universal Edition No. 36.**

⁷² Jacques Féréol Mazas (1782–1849) Baillot-tanítvány Párizsban, 1829-ig virtuóz hangversenyző, 1837–1841 között a cambrai zeneiskola igazgatója. Egy vígopera, kamarazene, hegedű és brácsaiskolák szerzője. Magyar kiadás: Bloch, Hubay, Ország. Bartha (főszerk.) 1965: II. 568.

- MAZAS F.** (1782–1849) * ☺ /Violino II./ Etudes Spéciales Op. 36. Cah. I. (Revue et doigtées par Carl Novotny) I. (1–30) 42 P. „Universal Edition” Aktiengesellschaft, Wien-New-York No. 36. ez is! A MAZAS F. No. 36. szép szecessziós bécsi címlapja: A MAZAS F. No. 36. hátsó zöld borítólappal belsején két sor hegedűkotta ceruzával
143. **MEERTS L. J.** * T’ **Die Technik Violinspiels A. 12 Elementenstübungen** (Sitt) Z–H Schott No. 644. (3536)
144. **MENDELSSON-Bartholdy F.* Concerto V. ☺. P. Op. 64. E moll (Emil Sauret)** Schott 31295. 1915
 MENDELSSON-Bartholdy F.* ☺ Concerto V. ☺. P. Op. 64. E moll (**Emil Sauret**)
 MENDELSSON-Bartholdy **F.*** Concerto Violine und Piano Op. 64. (Revidiert und herausgegeben von Emile Sauret) Edition B. Schott’s Söhne, Mainz No. 31295. Violine und Piano 28 P. MORAVETZ Musikalienhandlung TIMIȘOARA.1,20. *Három tömösvári? SIGNO: 1. kinn a borító csomagolópapíron: TóthZoltán; 2. 1929 kezdetleges művész SIGNO, ez is TóthZoltán; 3. SIGNO Violino Principale 31295 az i.kottalapon, TóthZoltán*
145. **MERIKANTO-BURMESTER Valse leute H–Z Breitkopf 2578**
146. **A MI DALAINK 20 népdal. II. kiadás E. Fialatok Kvár 1937**
147. **MORAVETZ ALBUM VI. kötet Z–É Moravetz**
148. **MOSZKOVSKI(sic!) * Guitarre Op. 45. No. 2. (Sarasate) H–Z Peters, 2529**
MOZSKOVSKI, Maurice * ☺☺/A **Monsieur Sally Liebling/** Guitare pour Piano S. ,937.V.12. **Guitarre** (cím) Op. 45. No. 2. Arrangement pour Vilon et Piano Pablo de SARASATE! **Csak Violino! 3 p.** C. F. Peters, Leipzig 2529
149. **MOZART* Fünftes Konzert Köchel 219 (Marteau) H–Z, N3 zong. Peters 9430**
MOZART, W. A.* ☺, 29 Fünftes Konzert Köchel 219. (Marteau) **Csak Violino! 14 p.** a Peters 9430, A zongoraszólam hiányzik
150. **MOZART – KREISLER* Rondo H–Z Schott**
 MOZART-KREISLER* ☺☺ 2 *korai* S. Rondo Violine-Piano kotta **1–12. p. 1.** *S kolozsvári?: (mindkettő) csak TóthZoltán.* Rondo B. Schott’s Söhne, Mainz etc Copy 1913, orosz Copy 1911;
 MOZART-KREISLER* Rondo Violine Violine 3–6 p. 2. S.: *az 1.old. a reklámcímlapon korai.* B. Schott’s Söhne; POLATSEK féle Könyvkereskedés Temesvár
151. **MOZART, W. A.* Rondo für die Violine Köch. Verz. No. 373 (Fr. Hermann) „N3 Zongoraszólam hiányzik!” Breitkopf & Härtel V. A. 3311.**
 MOZART, W. A.* ☺ Rondo für die Violine **Köch. Verz. No. 373** (Fr. Hermann) H–Z N3? „Zogoraszólam hiányzik.” 3 p. Breitkopf & Härtel V. A. 3311
152. **MOZART, W. A. Sonaten I. (1–9) (Carl Prill) H–Z Universal Ed. 144. 144a**
153. **MOZART, W. A. (1750–1791)* Viertes Concert D dúr Köchel No. 218.**
 MOZART, W. A. (1750–1791)* ☺ S. *Karácsonyi SIGNO. TóthZoltán ’932 XII.24.* Viertes Concert D dúr Köchel No. 218. Violino Principale H–Z Universal (796-) 796a. **8 p.**
154. **MOZART* Violinkonzert in D (Adelaide-Konz.) (Kasadesus) H–Z Schott 2290**
 MOZART* ☺ S. ’935.II.1. Violinkonzert in D (Adelaide-Konzert) **Violino principale** Hrsg. von Marius Kasadesus **11 p.** B. Schott’s Söhne Mainz 2290
155. **NAGY Gál 10 Ady dal É-Z 1930?**
156. **PAGANINI N. 2me Concerto (H moll) Op. 7. Oeuvres posthumus No. 2. (Wilhelmy) H–Z Schott No. 499.**
 VIII. **PAGANINI, N.* 24 Capricen Perpetuum ünd (sic!) Duo Kross) HSchott No 599**

- PAGANINI, N.* ,29, © duo S.'930.XII.1. 24 Capricen nebst Perpetuum und **Duo violine** (Kross) H 47 p. Ed. Schott No (599) 24486 Kolozsvár KIRÁLY-tól 60 lei
157. **PAGANINI (KREISLER) Caprice No. 1 3. H–Z Schott 30960**
158. **PETE Lajos**⁷³ **Két somogyi nóta: 1. Nem való bokréta; 2. Ne bánts anyám É–Z Rózsavölgyi 1009**
IX. PICHL*12 Caprices (B.) (Bloch) Études d'anciennes maîtres pour violon seul V.] Universal E. 1743/ a kottán: 347
 PICHL, Wenzeslaw* © (1741–1804) *S. a borítón '937.VI.25. 12 Caprices (B.)*, revues par Joseph Bloch Études d'anciennes maîtres pour violon seul V.] **37 p.** Universal Ed. Société anonyme d'imprimerie de Pest, section d'imprimerie de musique, Budapest B. F. T. 347
159. **PLEYEL J. Op. 48. Sechs Duette. Ork. Von Fodor 2 H N. Sinroch in Berlin 7048**
160. **POLDINI – KREISLER* Poupée valsant H–Z, Schott 31261**
 POLDINI, E. – Kreisler* ☺☺ *Poupée valsant Violino 2–3. p. 3 kolozsvári S.: 1. datált S. a Kreisler borítón 932.X.10.; 2. datált S. Violino 1. p.*
POLDINI, E. – KREISLER Violino-Piano 3. nem datált S. Poupée valsant 2. oldalan, **4 p.** (80+68l L.) B. Schott's Söhne Mainz und Leipzig 31261. Magazin de Note Musicale Ioan KIRÁLY János Zeneműkereskedés Cluj-Kolozsvár
161. **PUGNANI – Kreisler* Preludium ü. Allegro H–Z Schott 29023.**
 PUGNANI, Gaetano⁷⁴ – Kreisler* ☺☺ Preludium und Allegro 3 S: *1. vastagon folyós tollal Tóth Zoltán '932.VIII.11.; 2. datált S. Violine-Piano 9 p.; 29023.* Copy 1910
PUGNANI, Gaetano* Preludium ü. Allegro 3. sima SIGNO mint a borítón **Violine 3 p.** B.'s Söhne Mainz 29023
162. **RACHMANINOFF Ungarische Tanz H–Z Schott Einzel Ausgabe, 02366, 02367, 02367/a**
163. **Rákóczi induló /Berlioz?/⁷⁵ H Kézírás /nincs meg!/
 164. **RICHARDS, B. Die Klosterkirche Z Schott Einzel Ausgabe, 01660.****
165. **RIMSKY-KORSAKOW – KREISLER* Danse Orientale aus „Scheheresade Schott 31012**
RIMSKY-KORSAKOW, Nikolai – Kreisler, Fritz* ☺☺ Három tömösvári SIGNO dátum nélkül (Copy 1922 Carl Fischer) Transcriptionen für **Violino**. Danse Orientale (Orientalischer Tanz) aus „Scheheresade” **3 p.** B. Schott's Söhne, 31012. Mainz/Leipzig Schott. MORAVETZ Musikalienhandlung TIMIȘOARA
RIMSKY-KORSAKOW, Nikolai – Kreisler, Fritz* „Scheheresade” Violine u. Klavier 9 p. B. Schott's Söhne, 31012. Mainz Három korai tömösvári SIGNO
166. **RODE-HUBAY "T" 24 Caprices H Universal Ed. 6978**
167. **ROSSINI, Joachimo Wilhelm Tell. Piano solo, Z Moravitz-Ricordi 210–41.403**
168. **ROVELLI, P. 12 Kaprizen (H.v. Steiner) H Universal Ed. 3479**
169. **SAINT-LUBIN* ☺ 6 Konzert-tanulmány hegedűre (Hubay Jenő) H Rozsnyai 1344**

⁷³ Pete Lajos (1866–1924) népszerű dalénekes és dalkomponista, csárdások és dalok szerzője: Jogászsárdás 1886, Legújabb somogyi nóták etc.

⁷⁴ Gaetano Pugnani (1731–1798) világhíró olasz rokokó hegedűs. Az „újnápolyi-mannheimi iskola” irány képviselője; előbb a londoni olasz opera hangversenymestere, 1770-től a torinói udvari színház karmestere. Számos mű szerzője. Tanítványai: Viotti és Bruni. Bartha (főszerk.) 1965: III. 161.

⁷⁵ Berlioz vagy Siklós Albert Rákóczi induló 4 kézre 2.40. 1911-es *Összhangzattan* könyvének 48. III. hátsó reklámjai között.

- SAINT-LUBIN /Léon/* **Hubay** 6 Konzert-tanulmány **hegedűre** (Hubay Jenő) **17 p.** Rozsnyai 1344.
170. **SAINT-SAËNS, Camille Concerto Op. 20. A dúr H–Z J. Hamelle, Paris 809.**
171. **SAINT-SAËNS* Havanoise Op. 83. H–Z Durand 3860**
SAINT-SAËNS, Camille* ☺☺ '29 S. *TóthZoltán'936.III.25 Havanoise pour Violine avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano* Op. 83. H 7 p. & H–Z **15 p.** Paris, Durand&Fils Ed. 3860. HUSZÁR SATU-MARE
172. **SAINT-SAËNS, Camille Introduction et Rondo Capriccioso Op. 28. H–Z Durand**
173. **SAINT-SAËNS, Camille* duplum Introduction et Rondo Capriccioso Op. 28. H–Z Durand & Fils 2041**
174. **SAINT-SAËNS Op. 48. Romance Durand 2289. H–Z**
174/a. SAINT-SAËNS, Camille* ☺☺ S, '937.V.12. *Romance Pour Violon Solo Avec Accompagnement d'Orchestre* Op. 48.(H–Z) 9 p.;
174/b. (külön vignettás táblában, *ugyanaz a datált S.*) *Romance Pour Violon* **3 p.** Durand & Fils 2289
175. **SAINT-SAËNS, Camille Sonate Op. 75. D moll H–Z Durand & Fils 354**
176. **SÁNDOR Jenő Dr. 1. Halványsárga rózsát; 2. Zúg a harang muzsikálnak; 3. A vén prímás hegedűje É–Z Nádor Kálmán 2903. 1927**
177. **SALON MUSIK Lieblingstücke ü. Perlen der romantischen Musik (mittelschwer) (Fritz Mayer) H–Z Schott 7741**
178. **SARASATE* Romanze Andaluze Op. 22. No. 1.; Jota Navarra, Op. 22. No. 2. (Osip Schmirlin) H–Z Sinroch 8071. 14009.**
SARASATE, Pablo de * ☺ *SIGNO TóthZoltán1933 Húsvét.*⁷⁶ 1933 Húsvét. Romanze Andaluze Op. 22. No. 1.; Jota Navarra Op. 22. No. 2. (Osip Schmirlin) Violino **7 p.** Sinroch 8071. 14009.
179. **SARASATE* Zigeunerweisen Op. 20. H–Z Bartholf Senff 1380–81**
SARASATE Pablo de * ☺☺ S. '937.V.12 Zigeunerweisen Op. 20. **Violon-Piano 11 p.** Bartholf Senff 1381."HARMONIA" Zenemű és Zongorakereskedés Budapest Váci utca 20.
SARASATE Pablo de * S. '937.V.12 Zigeunerweisen Op. 20. **Violino principále 11 p.** Bartholf Senff 1380–81."HARMONIA" Zenemű és Zongorakereskedés Budapest Váci utca 20.
180. **SARASATE Zigeunerweisen Op. 20. H–Z Bartholf Senff 1380–81. /Csak cédula van/**
181. **SASONOFF, A. – DUSHKIN Air et Trépak H–Z Schott 31165. 1924**
182. **SCARLATTI – PROVAZNIK Allegro H–Z Universal 8491**
SCARLATTI, Domenico* ☺☺, transcription für Violine u. Klavier von PROVAZNIK, Anaton * Allegro. *Két S. a borítón: TóthZoltán1935.II.1* Violino-Piano **8 p.** Universal Ed. 8491.
SCARLATTI, Domenico – PROVAZNIK, Anatol * Allegro. *S. a Vilino 1. old. S.1935.II.1. S. a Vilino 1. old. S.1935.II.1. Vilino 2–3 p.* Universal Ed. 8491a
183. **SCHUBERT – Wilhelm Ave Maria. Am Meer. H–Z Schott 23598**
SCHUBERT, Franz – Wilhelmj..* ☺ A címlapon S. '934.II.15. „Ave Maria”; „Am Meer” csak Violine 2–3 p. B. Schott's Söhne Mainz 23598.1.& 23598.2. Co. 1909
184. **SCHUBERT, Fr. (Dresden) L' Abele H–Z Bosworth 6758**
SCHUBERT, „Francois”.* ☺☺ *két külön régi, tömösvári S. L' Abele* (The Bee) Violin **2–3 p.** (a hátán H–Z dallamminták); **1–4 p.** Violin-Piano. Leipzig. Bosworth&Co.

⁷⁶ *SIGNO TóthZoltán1933 Húsvét még No. 229 WIENNAWKY*

- Paris. London W. 5. Princes Str. Oxford Str., Wien I. Wollzeile 39. 6758. Kerek, dombornyomásos ker. cégjelzés: **Moravetz Magasin de Musique Timișoara** 36 Lei
185. **SCHUBERT, Franz Die Post (Lied) É-Z Ed. Europe No. 475.**
186. **SCHUBERT, Franz Quatre Impromptus Op. 90. (Theodor Prusse Z Moravetz 5. (Georg Bratfisch) 2149**
187. **SCHUBERT, Franz Rondo brillant Op. 70. (Schültie-Bicsanti ü. M. Dello) H-Z Litolf No. 2448.**
188. **SCHUMANN, Robert Novelletten Op. 21. (Emil von Lauer) Z Eeters 10475**
189. **SCHUMANN, Schlummerlied aus Op. 24. H-Z Schott Einzel Ausgabe, 02423, 02424**
190. **SCHUMANN, R.* Sonates pour V. et P. Op. 105 et 121. Révision par Rhené Baton H-Z Ed. Classique A. Durand & Fils No. 9380.**
SCHUMANN, R.* ☺ Francia kotta Kolozsvárról! SCHUMANN, R. Composé en 1851. S. dátum nincs⁷⁷ TóthZoltán; I-II. Sonate *La mineur pour Piano et Violin vom V. et P.* Op. 105 et 121. De csak Violine Ed. Classique A. Durand & Fils Ed. 9380 **23 p. Fekete ceruzával beírt ütem-jegyzetek! /librarie ELLENZÉK könyvosztálya piros körpecsét/ X. ŠEVČIK, O. Op. 1. Heft III.3 Bosworth & Co. 4274**
191. **SINDING Konzert A dur Op. 45. H-Z Wilhelm Hausen 12 304**
192. **SINDING Romance Op. 30. H-Z Peters 2827**
193. **SINGELÉE J.B. Die Hugenotten von G Meierbeer Grosse Oper-Fantasie H-Z Hiányzik a zogorasz. Carl Rühle's Musik-Verlag, Leipzig Ed. pop. 2340**
XI. SONATINEN SONATINEN ALBUM Sammlung beliebtes Sonatinen, Rondos ☺. Stücke für Pianoforte (Louis Köhler) NB. 1-28 p. hiányzik Z. Peters 77723
194. **SPOHR, Ludwig Etüden aus verschiedenen Werken entnommen. Heft I. (Emil Kross) H Schott**
195. **STRAWINSKY * Pastorale Transcription pour V. et P. par I. Strawinsky et S.Dushkin H-Z Schott 2294 (kottán 33976)**
STRAWINSKY, Igor. * ☺☺ 2 S., 935.II.1. Pastorale Transcription pour Violino & et Piano par I. Strawinsky et S.Dushkin H-Z Schott 33976 4 p.
STRAWINSKY, Igor.* S., 935.II.1 Pastorale. Violino B.S.S. 33976 3 p.
XII. SUK Joseph (nincs!) 29 Op. 7. Liebeslied (Für Violin von J. Mařek) Fr.A.Urbanek, Prága 1639
196. **SZÁNTÓ Mihály TANGÓ É-Z Bárd F.**
197. **SZAKÁCS Aladár Szabolcska dalok II. füzet É-Z Rozsnyai 3246**
198. **SZENTIRMAY Elemér Csak egy szép lány... É-Z Nádoe K. 1121**
199. **SZIMANOWSKI Chanson polonoise (Paul Kohański) H-Z Universal 5298**
200. **TARTINI Concerto in Re maggiore H-Z (Corti) Ricordi 622**
TARTINI, G. (M.Corti)* ☺☺ (olasz kotta csak olaszul!!) Concerto in Re maggiore H-Z a H-n 2 db. temövári ős SIGNOval (Mindkét S csak TóthZoltán) Riduzione per Violino con accompagnamento di Pianoforte A. Adolf Busch, és Corti-féle kettős átiratban (ennek van címlapja!) Ed. Ricordi 622. **18 p. Ed. Ricordi 622-120072, (Printed in Italy)**
- TARTINI, G. (M.Corti)* Concerto in Re maggiore I. Violino 8 p.** Ed. Ricordi 622-120072, (Printed in Italy)
201. **TARTINI* Concerto in Re minore (G. Peute) H-Z 7 p. A. J. B. 3568**

⁷⁷ 1934? A dátumhoz lásd még: Tartini *Concerto in Re maior*: temövári ős S.

- TARTINI, Giuseppe (1692 Pirano–1770 Padova)* ☺ *datált kolozsvári S.* Concerto in Re minore Violino Principale (*Revidiert u. Kadenzzen verseehen von G.Peute*) *SIGNO: TóthZoltán '934.III.27.* 7 p., Verlag Anton J. Benjamin A. G Leipzig 3568, 5370
- TARTINI* *S. TóthZoltán '934.III.27.* Concerto in Re minore Violino Principale A. J. Benjamin 3568
202. **TARTINI, G. G moll Teufelstriller Sonate (Fr. Hermann) H–Z Peters 8834**
203. **TARTINI Sonate III. H–Z Schott S. F. 1107.3.**
TARTINI, G.* ☺☺ *két S. és dat. ,937.V.12* Sonate III./ **Violon–Piano 2–9 p.**
TARTINI, G.* Violon-Piano-ban: **Violon 1–3.** p. még **Bruxeles** Schott Frères. 1107.3.
- XIII. **TARTINI G. Sonate V. (H.Leonard) H–Z Schott S. F. 1107.5.**
204. **TARTINI* Sonate X. G moll (D.Alard-Fr.Meyer) H–Z Schott Einzel Ausgabe, 02739, 02740**
TARTINI, G.* *ŐS-S.* ☺☺ **zene-olvasás?** Sonate X. **No. 1.** G moll (Didone abandonato) Bearbeitet von D. Alard Genau bezeichnet von Fritz Meyer, (Klavierbegleitung zur Violin-Ausgabe 2739)**Violine–Piano 8 p. B.** Schott's Söhne Mainz – Leipzig – London – Bruxeles – Paris **Einzel Ausgabe, 02740.** (Nincs solo piano!) *iskolás ŐS SIGNO! '928. III.30. MORAVETZ Musikalienhandlung TIMIȘOARA*
205. **TARTINI, G.** Variationen über ein Thema von Corelli (Kreisler) H–Z Schott 29027
206. **TAMM Béla T Op. 4. Hangsorok** hegedűre H Moravetz
207. **TSCHAJKOWSKY – BURMEISTER* Die Lerche Op. 39.** No. 22. **Breitkopf / nincs No.!**
TSCHAJKOWSKY, Peter Iljics – Burmeister ☺☺ *szatmári S. '937.V.12. Die Lerche Op. 39.* No. 22. **Frei bearbeitet von Willy Burmeister Violine-Pianoforte 5 p.** 3 p. Breitkopf & Härtel Leipzig V. A. 3685
TSCHAJKOWSKY, P. I. – Burmeister szatmári S. '937.V.12. Die Lerche Op. 39. **Violon 3 p**
- XIV. **TSCHAJKOWSKY *Violin-Konzert D dúr Op. 35.** (Flesch) H–Z Peters 8788 (10884)
TSCHAJKOWSKY, P. I.* ☺☺, 29, 2 S. '933.IX.29. Konzert für **Violine und Orchester** D dúr Op. 35. (Flesch) Ausgabe für **Violine mit Klavierbegleitung** C. F. Peters Leipzig 8788 (10884) **51 p. MORAVETZ Musikalien handlung TIMIȘOARA**
208. **TSCHAJKOWSKY P. I.* Sérénade Melancolique Op. 26.** H–Z csak H Moravetz 34
TSCHAJKOWSKY Peter Iljitsch (1840–1893)* ☺ Sérénade Melancolique Op. 26. 3 p. csak H. revidiert und bez. v. K. Novotny M. T. 34 **Moravetz Timișoara**
209. **VERDI Ballata (a Rigoletto-ból) É–Z Aug. Cram, Leipzig C. S. 9802**
210. **VERDI Maskenball Piano solo Z Moravetz 257-Ricordi 48.181**
211. **VERDI Grosse Fantasie von K.Ketterer ünd H–Z Schott E. A. 03862**
212. **VERDI Rigoletto Potpourri Z Schott 01869**
213. **VIEUXTEMPS, H.* Ballade ünd Polonaise Op. 38.** (Arbós) H–Z. **Peters 2581 / helyett 9624/**
VIEUXTEMPS Henri(1820–1881).* ☺☺, 29. *S. TóthZoltán'932.IX.* Ballade ünd Polonaise Op. 38. (E. Fernandez Arbós, London) 19 p. C. F. Peters Leipzig 9624
VIEUXTEMPS Henri(1820–1881).*, 29. *S.'932.IX.* Ballade ünd Polonaise Op. 38. Hegedű szólam, 9 p. C. F. Peters Leipzig 9624
214. **VIEUXTEMPS H.* Six études de Consert Op. 16.** (Hubay) H Harmonie Bp. H 829.
VIEUXTEMPS, Henri (1820–1881).* ☺ *S. a külső borítón TóthZoltán' 937.V.12.* Six études de Consert Hat hangverseny-gyakorlat Op. 16 (Hubay) csak Violine, (Hubay) Harmonie Bp. H 829. 19 p. Hubay 1914-es előszavával (2–3 old.) (*Szép Jugendstiel*)

- grafika a fedő- és előlapon*) Harmonie Bp. Société Anonyme Editeur de Musique BUREAU DE CONCERTS, et Première Fabrique Hongroise de Pianofortes Budapest V. József-tér 13. LEIPZIG-LONDON-NEW-YORK
215. **VIOTTI J. B. Concert No. 24. H moll (Fr. Herrmann) Z–H Peters 8182**
216. **VIOTTI J. B. Duos Concertants pour deux Violins (Novotny) Z–H Universal.Ed. 212–212/a**
217. **VIOTTI J. B. Konzert No. 20. (Friedrich Hermann) Z–H Peters No. 8181**
218. **VIOTTI J. B. Violin Konzert No. 2. A moll (Hermann) H–Z Peters No. 1100, 6768**
219. **Dr. VITOSNÉ HUNYADI Erzsike Legújabb magyar dalok (1–7) É–Z XV. VIVALDI, * Violin Koncert A moll Op. 3. Nr. 6. H–Z VIVALDI,* ☺☺ S. a címlapon: '934.XII.24. Violin Koncert A moll Peters 10755 für Violine solo mit Streichorchester Op. 3. Nr. 6. Für **Violine und Klavier** bearbeitet von Ferdinand Küchler **11 p./**
VIVALDI, * Violin Koncert A moll Op. 3. Nr. **Violino principale 8 p.** H–Z C.F. Peters Leipzig 10755**
220. **WAGNER, R. Brautlied aus Lohengrin Z Verlah Walter Reissbrodt 163**
221. **WIENIAWSKI, H. Etudes-Caprices Op. 18. Heft I. (1–4) 2 H Peters 9745 XVI. WAGNER, 29 Tanheuser Piano solo Z Moravetz-Ricordi 262 53.185**
222. WAGNER, [Meister für die Jugend] (Ruthardt) Z Peters 3446 (9756)
223. WEBER, Carl Maria von Freischütz Piano solo Z Moravetz 264-Ricardi 41404
224. **WIENIAWSKI H.* Concerto No. 2. D moll Op. 22. (Wilhelmj) H–Z Ed. Scott /897/ kottán: 27122.**
WIENIAWSKI Henri*, 29. ☺☺ (*két*) S. *temesvári, nincs dátum* Concerto No.2. D moll-ré mineur Op. 22. **Violon und Piano** (Wilhelmj) H–Z Ed. Scott /897/ 27122. **35 p. MORAVETZ Musikalienhandlung TIMIŞOARA**
WIENIAWSKI Henri, 29. S. *temesvári*, Concerto **Violon Principal 12 p.** No.2. D moll-ré mineur Op. 12. (Wilhelmj) Ed. Scott /897/ 27122.
225. **WIENIAWSKI H. Faust Fantasie Op. 20. H–Z**
226. **WIENIAWSKI H.* L' école moderne Op. 10. (R. Hofmann) Universal-Ed. 2857. V. A. 3539**
WIENIAWSKI Henri (1835–1880)* ☺ S. a *boritón*'937.V.12. L' école moderne Op. 10. **Violon Seul** (R. Hofmann) Universal-Ed. 2857. **25 p.** (nincs meg!)
XVII. WIENIAWSKI Henri* 6 Mazurkas Op. 12. No. 1–2.; Op. 19. Nr. 1–2. H–Z Litolf No. 2459.
XVII. **WIENIAWSKI Henri* ☺☺** (Kívül a borító német, belül a kotta címlapja francia!) (német) 6 Mazurkas, Violon&Piano Neuausgabe von M. Dello und Schulze-Biesanz; belül (francia) Compositions pour Violon et Piano de H.W. és reklám, alul 6 Mazurkas, Sielanka la Champetre. Mazurka de Salon etc. (Op. 12. No. 1–2.; Op. 19. Nr. 1–2.) Collection Litolf No. 2459. 6 különböző Op. számú darab. **20 old.** 2 *temesvári* S.: 1. *felíratá: „Wieniawsky 6 Mazurka Zongora”, iskolás kinn a külső sima csomagolópapír boritón, 2. művészignó a 3. tartalommutató kottaoldalon*
XVII. **WIENIAWSKI Henri*6 Mazurkas, Violon & Piano a francia címlappal 2 kb. egyidejű temesvári S. 1. iskolás S.: TóthZoltán; 2. művész S.**
227. **WIENIAWSKI, H. *Polonaise de Concert Op. 4. (Marteau) H–Z Peters No. 3290. (9491)**
WIENIAWSKI, Henri * ☺☺ 2 S. 1. a *külsőn*: '937.V.12. Poloise de Concert pour **violon avec accompagnement de Piano** Op. 4. Nov. ed. par Henri Marteau **11 p.** C. F. Peters Leipzig 3290

- WIENIAWSKI, Henri * Violino.** *Poloise de Concert Op. 4. 2. S. a Violon 1. oldalon.* '937. V.12. **3 p.**
228. **WIENIAWSKI Henri. Romance sans parolles et Rondo élégant Op. 9.** (H.Petri) **H-Z „a zongoraszólam h.” E 200 Ed, Steingruber No. 1875.**
229. **WIENIAWSKI, H. * Scherzo-Tarantelle Op. 16. (Marteau) Peters 3292 (9493)**
 WIENIAWSKI, Henri* ☺☺ *Scherzo-Tarantelle. Op. 16. 3 S: 1. kolozsvári S „'933, Húsvét” Tömösvárvárott a külső borítón; 2. S. 1.oldalon*
 A francia címlapon Scherzo-Tarantelle pour Violon avec accompagnement de Piano - *de itt a 2. oldalon van a Violino-Pianoforte* (Marteau) **7 p.** C.F. Peters Leipzig 9493
 WIENIAWSKI, Henri *Scherzo-Tarantelle Op. 16. betét Violino-Pianoforte 1.oldalán, a 3. S. 11. oldalon.* C.F. Peters Leipzig 9493 **MORAVETZ zeneműkereskedés TIMIȘOARA**
230. Die WUNDERGEIGE Die Wundergeige Heft. VI. (Arthur Leybold) H-Z a
231. ZÖLD Zoltán *Dalai É-Z Auspitz A. Lugos*

2. melléklet

*A Kottakatalógus rózsaszínű DOSSAR céduláiból újabb 17 kottacím
és egy reklám borítékban*

- I. B BEETHOVEN *Sonaten I. (1–16)* (Anton Door) Universal Ed. 7. Z
- II. B BEETHOVEN *Sonaten (Volksausgabe) II.* (Anton Door) Universal Ed. 7 b Z
- III. B BEETHOVEN *Sonatine Sol mageur Op. 49. N_o 2.* (Otto Singer) Anton J. Benjamin 7348 Z
- IV. B BRAMS *Concerto D dúr, Op 77.*(Flesch-Schnabel) Schott 09449/53 H-Z
- V. C CORELLI-Léonard *La Folia* (Neubearb. v. Fritz Mayer) Schott 08851–52 H-Z
- VI. E ERNST *Elegie (Op. 10.)* (A. Moser) Universal 1896 H-Z
- VII. H HUBAY Jenő *Hegedű szóló a Cremonai hegedűs c. operából* Universal H-Z
- VIII. P PAGANINI *24 Capricen Perpetuum ünd(sic!) Duo* (Kross) Schott No 599 H
- IX. P PICHL* *12 Caprices(B.)* (Bloch) [*Études d'anciennes maîtres pour violon seul? V.*] Universal Ed. 743 (nincs hangszer)
- X. Š ŠEVČIK O. *Op. 1. Heft III.3* Boswoth & Co. 4274. (nincs hangszer)
- XI. S SONATINEN ALBUM. *Sammlung beliebtes Sonatinen, Rondos ü. Stücke für Pianoforte* (Louis Köhler) NB. 1–28 o. hiányzik Peters 77723 Z
- XII. S SUK Jos. *Op. 7. Liebeslied* (Für Violin von J. Mařek) Fr. A. Urbanek, Prága 1639 (nincs hangszer)
- XIII. T TARTINI *Sonate V.* (H. Leonard) Schott S. F. 1107.5. H-Z
- XIV. T Tschaiowsky *Violin-Konzert D dúr Op. 35.* (Flesch) Peters 8788 (10884) H-Z
- XV. V VIVALDI *Violin Konzert A moll Op. 3. Nr./(Küchler)* Peters 3794 (10755) H-Z
- XVI. W Wagner *Tanheuser Piano solo Moravetz-Ricordi* 262 53.184 Z
- XVII. W WIENIAWSKI Henri *6 Mazurkas (Op. 12. No. 1–2. Op. 19. Nr. 1–2.)* H-Z

Összesen 231+ XVII = 248 kotta.

B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

BUDAIKISZA

KRITIKAI ÍRÁSOK

A TÁRSADALOMTUDOMÁNYOK

KÖRÉBŐL

LEVELEZÉS

BÍRÁLAT

HORVÁTH GERGELY KRISZTIÁN KOVÁCS ISTVÁN GÁBORRÓL**VISI TAMÁS** KOMORÓCZY GÉZÁRÓL**KOVÁCS ANDRÁS** KOVÁCS M. MÁRIÁRÓL**LACZÓ L. FERENC** UNGVÁRY KRISZTIÁN RÓL**CSÓSZ LÁSZLÓ** DEBORAH S. CORNELIUSRÓL**BALOGH MAGDOLNA** CZESŁAW MIŁOSZ

LENGYEL IRODALOMTÖRTÉNETÉRŐL

PROBLÉMA

AJTONY ÁRPÁD UTOLSÓ TANULMÁNYA**SZÁNTÓ VERONIKA** ROUSSEAU ÉS AZ ORANGUTÁN

SZEMLE

MI A PÁLYA?

FONTOS KÖNYVEK

M E G J E L E N I K

2013. TAVASZ

N E G Y E D É V E N T E

Heltai Gyöngyi

A „nevelő szórakoztatás” válsága 1954-ben*

„Budapesten az elmúlt évadban hatalmasra nőtt a színházi előadások iránti igény. Bizonyítja ezt mind színházaink növekvő látogatottsága, mind a legkülönbözőbb színpadi rendezvények és esztrád műsorok számának felduzzadása. Ezzel kapcsolatban beáramlott erre a területre a polgári kultúrszemét is. Célunk ezzel kapcsolatban a jövő színházi évadban a jelentkező színházi igényt megfelelő mederbe terelni, színvonalas műsorokkal kielégíteni anélkül, hogy költségvetési többletkiadást okozna.”¹

A színházak államosítása után a szórakoztató zenés produkciók fogyasztásának kontextusa gyökeresen átalakult. A korábban üzleti alapú magánszínházi modellben működő műfajaik – az operett és a zenés vígjáték – ezután csak államilag szponzorált, ugyanakkor központilag irányított és ellenőrzött teátrumokban kerülhettek színre. A tanulmány az új, Szovjetunióból transzferált zenés színházi gyakorlathoz és esztétikához való alkalmazkodás útjait, pontosabban e „nevelő szórakoztatás” elméletének és gyakorlatának 1954-re kibontakozó válságjelenségeit vizsgálja a két pesti szórakoztató zenés színház, a Fővárosi Operettszínház és a Fővárosi Víg Színház példáján. A színházi szférában 1954-re váltak érzékelhetővé azok a kulturális köntösben jelentkező politikai háttérküzdelmek, melyek általánosan fogalmazva az 1953. júniusi kormányprogram támogatói és döntési pozícióban maradt ellenfelei között bontakoztak ki. E szembenállás a színházi irányítás párt- és állami szintjein, valamint a színházszakmai szervezetekben jellemzően a korlátozott többszólamúság sürgetői, illetve a Zsdanov nevével fémjelzett szocialista realizmus egyeduralmához az új politikai helyzetben is ragaszkodók közötti konfliktusként jelentkezett. E permanens kultúrharcot vizsgálati területünkön befolyásolta továbbá a korabeli művészszínház prominenseinek még a két háború közötti pesti színházi erőviszonyokból eredő ellenszenve a sekélyesnek tartott zenés színházi tömegkultúra iránt.

1954-re, az új szakasz célkitűzéseinek részeként bővült és sokszínűbbé vált a zenés szórakoztató színházi produkciók kínálata. Az életszínvonal-növelő intézkedéseknek és a bérkiáramlási többletnek köszönhetően pedig nőtt a pusztán szórakoztató zenés előadások iránti kereslet. Az élénkülő fogyasztást a sajtóban és a hivatalos iratokban az átpolitizált műfajokat, elsősorban a szocialista

* A tanulmány az MTA–ELTE Válságtörténeti kutatócsoport támogatásával készült.

¹ MNL OL M–KS 276-91. 174. ó. e. Javaslat a fővárosi színházzal való fokozottabb ellátására és esztrád színház létesítésére. 1954. július 19. 2.

operettet fenyegető válságként értékelték. Rengeteget írtak a „burzsoá kultúrsemét” beáramlása ellen folytatandó harcról, de már nem egyetlen szólamban. A „beözönlést” gazdasági oldalról a nemzeti jövedelemből a lakossági fogyasztásra jutó magasabb összegek és az 1954-ben növekvő reálbérek tették lehetővé; a kulturális politika oldaláról pedig az, hogy a szocialista realizmus színházi egyeduralmát vaskézrel megvalósító Révai Józsefet 1953-ban leváltották a népművelési miniszteri tisztségből, éppen ideológiai alapú kérlelhetetlenségének kárhoztatásával. Utóda, Darvas József határozatlanabb minisztersége idején újra feltűnhetett a háború előtti zenés színházi ipar néhány képviselője a pesti színpadokon. A művelődési házakban klasszikus operettek arattak sikert, az induló jellegű, szovjet mintájú szórakoztató muzsika helyére azonnal benyomult (volna) a modern, „nyugati” tánczene. 1950–1953-hoz képest tehát a nézők, legalábbis Budapesten, jegyvásárlásaikban némileg demonstrálták ízlésüket, korlátozottan bár, de újból követhették korábbi zenés színházi fogyasztási szokásaikat.

A tanulmány a befogadók/nézők kondicionálására vonatkozó korabeli elképzelések, illetve a tényleges befogadói preferenciák, s az azokra a színházi irányítás különböző szintjeiről érkező reakciók vizsgálatát célozza. Ehhez párhuzamos történetként kínálkozik a Fővárosi Operettszínházban színre kerülő bányászoperett, a *Két szerelem* 1954-es bukása és az 1952/53-as évadtól második pesti operettszínházként működő Fővárosi Víg Színház meglepetésszerű megszüntetése épp egy százas szériát produkáló új magyar zenés vígjáték, a *Szombat délután* sikere idején ugyanebben az évben. Abból a feltételezésből indulunk ki, hogy a két ügy összefügg, s hogy a források feltárhatják a zenés színházhoz kötődő fogyasztói attitűd gyors megváltoztatására irányuló korabeli hatalmi törekvés és értelmiségi ambíció buktatóit. Azt is be kívánjuk mutatni, hogy a színházi irányítás különböző szintjein milyen eszközökkel akarták kezelni a nevelő szórakoztatás elméletének és gyakorlatának 1954-re tagadhatatlan válságát.

A RECEPCIÓ KÉRDÉSE

Az előadás recepciójának problémái az 1980-as évektől merültek fel az irodalmi befogadás vizsgálatának melléktermékeként. E hermeneutikai, illetve szemiotikai irányzatnak számunkra a történeti kutatásban hasznosítható vonatkozásai izgalmasak. Marvin Carlson szerint a színházi befogadás problémájának tudatosulásához Isernek az olvasást „konkretizációk” folyamatként ábrázoló elképzelése, Jausznak az olvasó tapasztalati diszpozícióját leíró „elváráshorizont”-konceptiója mellett elsősorban Ecónak a „mintaolvasó”, illetve a „zárt és a nyitott szövegek” fogalma járult hozzá. Carlson utal az előadásrecepció társadalmi dinamikájára,² mely jelen vizsgálatunknak is középpontjában áll. Marco de Marinis szín-

² „A társadalmi alkalom, amelybe a színház ágyazódik nyilvánvalóan kondicionálja mind a tapasztalatot, mind annak értelmezését.” Carlson 2000: 34.

házi befogadással foglalkozó tanulmányában a rendező, az előadó (performer) és a néző „dramaturgiájának”³ összefüggéseit vizsgálja. Ha – ahogy általában teszszük – a néző előadásbeli tevékenységéről (dramaturgiájáról) passzív értelemben beszélünk, akkor a közönség csak mint „a rendező, az előadók és ha van, az író akcióinak/műveleteinek célpontja” jön számításba. A néző dramaturgiáját aktív értelemben vizsgálva azonban a befogadói műveletek – „interpretáció, esztétikai mérlegelés, emlékezés, érzelmi és intellektuális reakció stb.” – működésére kérdezzük rá. Marinis koncepciójának újdonsága az előadás szinkron jelentésteremtő eszközeinek (szövegértelmezés, rendezés, színészi játéktípus stb.) kódolásával kialakítani szándékozott ún. „mintanézői” és a valós befogadói reakcióik elkülöníthetőségének tételezése. E felvetés témánk szempontjából azért érdekes, mert az 1950-es években a kommunikációt még egyirányú folyamatnak tekintették, amely a színházi előadásban a színpadról a néző felé irányul és hat. A korai pártállam a színházat elsősorban a társadalmi utópia reprezentációjának egyik hatásos közösségi médiumaként támogatta. A racionális, átnevelő aspektus előtérbe helyezésével figyelmen kívül hagyták, hogy „az előadás vagy pontosabban a színházi viszony nem annyira az ismertté-tevés (*faire-savoir*) – mely nem más, mint információ/üzenet/tudás fertőzésmentes cseréje –, mint inkább elhitetés (*faire-croire*) és megcsinálás (*faire-faire*)”.⁴ Különösen igaz ez a zenés színházra, melyben a „könnyűzene”, a tánc, a humorral operáló színészi játék a szöveg – politikai vagy politikailag kódolt – üzenetétől eltérő hatásokat is kelthet.

Marinis a színházi recepció két szintjét különbözteti meg. A néző előadás felé irányuló viszonyában a befogadás során ténylegesen alkalmazott olvasási stratégiák detektálhatók. A színházi viszony másik oldalán – az előadás viszonya a néző felé – pedig azok a „mintanézőnek”⁵ tulajdonított stratégiák állnak, amelyek révén „az előadás minden nézőben elő akarja idézni meghatározott, intellektuális (kognitív) és affektív (ideákat, hiteket, érzelmeket, fantáziákat, értékeket stb.) transzformációk sorát. Ez az előadás nézőit bizonyos magatartásformák adoptálására is ösztönözheti, mint a politikai színház.”⁶

Az 1950-es évek első felének színházszakmai dokumentumai döntően e mintanézői reakció kiváltásának optimális módjaira reflektáltak. Az államosítás óta Gáspár Margit által irányított Fővárosi Operettszínházban politikai színházi ambíciójú zenés produkciók különféle verzióinak létrehozatalával kísérleteztek.⁷

³ „A különböző dramaturgiák (a rendezőé, az íróé, az előadóé, a nézőé) mindegyikének relatív vagy részleges autonómiája együtt dolgozik az előadás kompozícióján és úgy kell tekinteni őket, mint amelyek közösen állítják fel és alkalmanként módosítják is egymás határait.” Marinis 1999: 26.

⁴ Marinis 1999: 26.

⁵ „Az elképzelt (implied) befogadó (a hipotetikus, ideális, virtuális) szövegen belüli (intra-textual) szintje: ez a szint a szövegen belüli stratégiákból, a szöveg által anticipált interpretáció módjából és abból áll, ahogy az interpretációt beleírják a szövegbe.” Marinis 1999: 26.

⁶ Marinis 1999: 26.

⁷ Gáspár Margit (1905–1994) író, színpadi szerző, újságíró, műfordító, színházigazgató. 1945 előtt újságíróként és olasz nyelvű művek átültetőjeként tevékenykedett. 1946-ban kinevezték

Tevékenységük abban az értelemben is speciális volt, hogy a zenés szórakoztató színház új társadalmi kontextusban való felhasználásának „elméletét” is Gáspár fogalmazta meg 1949-ben,⁸ s ennek gyakorlatba ültetésére ugyancsak ő kapott felhatalmazást. Koncepciója a zsdanovi szocreálból sarjadt szovjet operettesztétika lelkes átvétele mellett kapcsolódott az 1930-as évektől jelentkező nyugati baloldali modern zenés színházi irányzatokhoz is.

A háború előtti színházi ipari modellt lényegében minden ponton opponáló értelmiségi törekvésének értelmezéséhez segíthet Marinis azon distinkciója, mely szerint alkotói kódolásuk szerint a befogadás szempontjából megkülönböztethetünk „zárt” és „nyitott” előadásokat. A főleg az avantgárd, illetve alternatív színházra jellemző nyitott előadások többféle befogadói interpretációt megengednek, sőt feltételeznek. Ezzel szemben az előbbiek egy műfaji modell sablonjainak hangsúlyozott alkalmazásával kívánják biztosítani a mintanézőtől elvárt befogadói reakciókat.

„[a] zárt előadások nagyon pontosan meghatározható befogadót várnak el és a 'hozzáértésnek' (enciklopédikus, ideológia stb.) jól meghatározható típusait igénylik az előadás »korrekt« befogadásához. Ez főleg a műfajorientált színház bizonyos formáinál van így: a politikai színháznál, a gyerekszínháznál, a feminista színháznál, a homoszexuális színháznál, az utcaszínháznál, a musicaleknél, a táncszínháznál, a pantomimnél és így tovább.”⁹

Egyes zárt előadástípusok eltérő befogadói kondicionálásának feltételezésével az 1954-es pesti zenés színházi szféra konfliktusainak – akkor persze más okokra visszavezetett – alapkérdéséhez érkeztünk. A Fővárosi Operettszínházra a társadalmi utópia tematikáját és pátoszát középpontba állító termelési operettek, szovjet operettek zárt, politikai színházi ambíciójú előadásformája volt jellemző. Eközben a nézők ki voltak éhezve a színházi szórakoztatóipari modell dominanciája szerint kódolt zárt előadásokra, hiszen a két háború közötti fogyasztást meghatározták az operettek és a zenés vígjátékok. Miként birkózott meg eme 1954-ben újra manifesztálódni képes befogadói igényvel a műfaji reformnak teljességgel elkötelezett Fővárosi Operettszínház, s miként az 1952 őszétől a „szocialista revüvel” való sikertelen kísérletezés után új, átpolitizált operettverziók és zenés vígjátékok előadására lehetőséget kapó Fővárosi Víg Színház?

a Városi Színház művészeti vezetőjévé, 1947–1948 között a Magyar Színház művészeti vezetője volt. 1949–1956 között a Fővárosi Operettszínház igazgatójaként működött. 1948–1954 között a Színművészeti Főiskola operett tanszakán tanított. Az operett műfajról két könyvet publikált: *Operett* (1949), *A műzsák neveletlen gyermeke* (1963).

⁸ Vö. Gáspár 1949.

⁹ Marinis 1999: 26.

A ZENÉS SZÍNHÁZI FOGYASZTÁS ÁTALAKÍTÁSÁNAK KONTEXTUSA ÉS ESZKÖZTÁRA

1949 előtt, a profitorientált pesti magánszínházakban a zenés színházi produkciókat addig tartották műsoron, míg a jövedelmezőséghez szükséges nézőszám biztosítható volt. A tömegkultúrában termékként megjelenő produkciók iránti érdeklődés felkeltését és fenntartását a színházi lapok szolgálták, elsősorban a *Színházi Élet* (1912–1938). A lap nem kritikákat, hanem kedvcsináló előzeteseket és színházi híreket közölt. Kedvezményes áru belépőjegyet a magánszínházak csak időként ajánlottak üzleti megfontolásból vagy reklám céljából. A pesti átlagnéző befogadói kondicionáltságát a 20. század elejétől meghatározta az operettet, zenés vígjátékot játszó színházak nagy száma, az efféle produkciók széles kínálata. A gazdasági válsághoz kapcsolódó csődök ellenére a két háború között jellemzően tíz-egynéhány budapesti színházból egyszerre legalább három-négy (Király, Fővárosi Operett, Magyar, Városi) adott párhuzamosan operettet, zenés komédiát.¹⁰ E zenés színházi szórakoztatásra specializálódott kőszínházak évenkénti átlagos előadásszáma jellemzően 300 körül volt,¹¹ ami Budapesten minimum 1000 szórakoztató zenés színházi előadást (operettet, revüt, zenés vígjátékot) jelentett.

E kiterjedt intézményhálót, amelybe a nyári és az ún. kültekli színházak is beletartoztak, az államosítással megszüntették és a szórakoztató zenés előadások kínálatát egyetlen színházra redukálták. A Fővárosi Operettszínház profilja az „új, politikai tartalmú operettek” létrehozása és színrevitele lett. E kulturális missziónak tulajdonított politikai jelentőséget demonstrálta, hogy a színház közvetlenül a Népművelési Minisztérium (NM) irányítása alá tartozott. A Fővárosi Operettszínháznak csak 1952 őszétől lett versenytársa. A Fővárosi Víg Színház igazgatója ekkor jelentette be az évadnyitó társulati ülésen: „azt a feladatot kaptuk, hogy a könnyű, vidám, rendkívül szórakoztató operettek színháza legyünk”.¹² E teátrum a Budapesti Városi Tanács irányítása alá tartozott.

Az államosítás után átalakult a zenés szórakoztató színház és a közönség kapcsolata is. A versengő magánszínházak esetében a néző a vállalkozás finanszírozójaként, s ezáltal megrendelőként lépett fel. A librettó-témák, a fellépő sztárok, a zene jellege mind az ő fogyasztási hajlandósága által kifejezett preferenciáktól függött. Az államosítás után a politikai szempontok szerint megrostált társulatokat párttag igazgatók irányították, és az NM pártkollégiuma által elbírált műsortervekből igyekeztek kiszűrni mindent, ami a két háború közötti korszak zenés színházi tömegkultúrájára emlékeztetett. Új feladatot kapott a színházi kritika is,

¹⁰ 1925: 12, 1926: 13, 1927: 12, 1928: 11, 1929: 12, 1930: 17, 1931: 12, 1932: 12, 1933: 9, 1934: 10 színház. Illyefalvi (szerk.) 1925–1934.

¹¹ Az 1925-ös évet alapul véve a Király Színházban 421, a Fővárosi Operettszínházban 256, a Városi Színházban 373 előadást tartottak. Illyefalvi (szerk.) 1926.

¹² OSZK SZT Fond18. 31. 2.

amely az előadásokat a politika taktikai céljai szerint dicsérte vagy bírálta, átformálva ezzel a néző kritikához való viszonyát.

Bővült és átalakult a színházlátogatók köre. A központilag megállapított, államilag támogatott jegyárakat az elsősorban bevonni kívánt munkás nézők is meg tudták fizetni. Az előadások és nézők száma országosan nőtt. Budapesten az 1954-es évről (4026 színházi előadás, 2 708 318 néző)¹³ megállapíthatjuk, hogy a színházi előadások száma az 1930–1940-es évtizedhez képest nőtt,¹⁴ a nézőszám viszont az 1930-as évek végére becsültnél némileg alacsonyabban alakult.¹⁵ A zenés szórakoztató előadások száma, s így nézőszámuk 1954-ben alacsonyabb volt, mint a két háború közti időszakban.¹⁶ Az 1950–1952-es időszakhoz képest azonban, amikor a Fővárosi Operettszínház még monopolhelyzetben volt, 1954-re emelkedett a zenés szórakoztató színházi előadás- és nézőszám is.

A befogadói ízlés átalakítását és az állami fenntartású színházak kihasználtságának növelését egyaránt szolgálta a bérletezés és az elsősorban ideológiai szempontból kívánatos (szovjet, termelési) darabokra biztosított helyárkedvezmények gyakorlata. A színházakban működő közönségszervezőket anyagilag is érdekeltté tették a politikailag hasznos előadásokra való szervezésben. A gyakran munkahelyi közösséghez kapcsolódó színházlátogatás a befogadás egyfajta kontrollja is lett. A produkcióról szervezett művész–közönség találkozókön a hozzászólásokból kiderült, ki mennyire volt képes dekódolni az üzenetet, és mennyire volt hajlandó politikailag korrektnek számító kategóriákban megfogalmazni véleményét. A színészek és dolgozók közötti viszonyt más, a Szovjetunióból importált gyakorlatformákkal is igyekeztek átalakítani. A közönségtalálkozókön a munkások bírálhatták az alakításokat, az egyes szakmákra koncentráló termelési darabok előkészületeinél pedig előzetesen is kikérték a véleményüket.

¹³ Taródy-Nagy (szerk.) 1962: I. 43.

¹⁴ Budapesti színházak előadásszámjai: 1931: 2135; 1932: 1867; 1933: 2427; 1934: 2305; 1935: 2545; 1936: 2574; 1937: 2663; 1938: 2925; 1939: 2810; 1940: 2863 (N. N. 1943: 119).

¹⁵ „A vizsgált évtized [1930–1940] első évében Budapest színházaiban megtartott előadások alapján megállapíthatóan 1 980 000 embernek állott módjában a színelőadásokat végignézni. A következő évben ez a szám 1 666 000-re csökkent, de a következő évben a megtartott előadások számának rohamos növekedése következtében 2 525 000-re növekszik. A fejlődés ettől az időponttól kezdve egyenletes, úgyhogy 1937-ben az optimális színházlátogatók száma egy év alatt meghaladja már a hárommilliót és csak 1939-ben, továbbá 1940-ben csökkent egy arnyalattal a hárommilliószám alá.” N. N. 1943: 119.

¹⁶ Mivel a Fővárosi Víg Színház, amelynek kabarét játszó kamaraszínháza (Kis Színpad) is volt, 1954 nyarán megszűnt, az 1953-as adatokat közöljük: Fővárosi Víg Színház (kamaraszínházával együtt) 622 előadás, 429 472 néző; Fővárosi Operettszínház 304 előadás, 335 237 néző. Taródy-Nagy (szerk.) 1962: I. 58.

A KURZUSMŰFAJOK MULANDÓSÁGÁRÓL: A MEGKÉSETT BÁNYÁSZ- OPERETT A FŐVÁROSI OPERETTSZÍNHÁZBAN

A *Két szerelemnek* (librettó: Boross Elemér, zeneszerző: Fényes Szabolcs, dalszövegek: Romhányi József) valóságos, a szocialista vívmányokat reklámozó helyszíne van: az Aba-pusztai bányatelep és a helyi állami gazdaság. A bányászok, akárcsak a *Szabad Nép* címoldalain, a munkásosztálynak tulajdonított értékeket reprezentáló élcspatként jelennek meg benne. Ez az operett egyik dalszövegében is manifesztálódik:

„Hát állj be bányász csatasorba / Harcra hív a haza sorsa!
Már a régi balsors nem tép, / Hozz reá víg jószerencsét!
Hej, ki bányász szabad ember / Szívet telve szerelemmel
Így győz a víg csapat / Földön és föld alatt.”¹⁷

A bányász bonviván, Borbás András és az állami gazdaságot vezető primadonna, Balogh Anna közti konfliktus oka nem az operettben szokásos féltékenység vagy félreértés. Balogh Anna személyes okok miatt akarja eltiltani a szeretett férfit hivatásától, a közösség szolgálatától: „Az első férfit, akit szerettem, elvette tőlem a bánya. Téged nem adlak.”¹⁸ Az, hogy a primadonna a bonvivánt az általa vezetett állami gazdaságba „csábítja” dolgozni a korabeli kontextusban azért minősült helytelen cselekedetnek, mert az erőteljesen fejlesztett bányászatban munkaerőhiány volt. A tantörténet logikája szerint a primadonnának rá kell döbbernnie a közélet magánélet feletti elsőbbségére. Önkritikát gyakorolva belátja, hogy sztahanovista-újító vőlegényének vissza kell térnie a bányába: „Én nem értettem meg, hogy nekünk »két szerelmünk« van. A hivatásunk – és az, akit szeretünk.”¹⁹

Az operettből kihagyhatatlan humorszálát a Rátonyi Róbert által alakított, tisztázatlan okok miatt a bányába kerülő pesti vagány képviseli. Szóvicceinek forrása az alábbihoz hasonló dalszövegekben megjelenő pesti jassznyelv, melyről Dohányos Pistának le kell szoknia: „Tré az élet, ha simon a lé. / Tré, ha lukas kuksimon a bré.”²⁰ Dohányosnak mindenben alkalmazkodni kell a munkahelyi közösség elvárásaihoz. A bonviván-bányász az alábbi feltételeket szabja: „Ha továbbra is a barátom akarsz maradni, akkor ne bulizz, és ne zslugázz [...], hanem tedd itt is, amit mondanak és igyekezz.”²¹

Az operett a Fővárosi Operettszínház reformprogramjának terméke, mely a műfajt egyszerre kívánta a politikai harc eszközüvé tenni és modernizálni. Már Mesterházi Lajos *Boldogság* című, a szövegkönyv alapjául szolgáló novellája is

¹⁷ OSZK SZT FM6/6580. 23.

¹⁸ OSZK SZT FM6/6580. 35.

¹⁹ OSZK SZT FM6/6580. 99.

²⁰ OSZK SZT FM6/6580. 11.

²¹ OSZK SZT FM6/6580. 22.

a sematizmus állatorvosi lova lehetne,²² de a konfliktusokkal túlterhelt librettó, a rendezés, a dráma felé hajló színészi játék mind a politikai tanulságok felé mutató zárt előadásforma irányába terelte a nézőt. Miért nem fogadta a bányászoperettet a kritika a megszokott lojalitással? Az okok kibogozását kezdjük az operett ihletforrásainak feltérképezésével.

Hogy a *Két szerelem* című darabot a szó szoros és átvitt értelmében is politikai megrendelésre gyártották, arról Gáspár Margit Rákosinak írott, 1954. június 22-i levele tanúskodik. A totális hatalmát ideiglenesen elvesztő Rákosi melletti hűségnyilatkozatként is értelmezhető levél azt is világossá teszi, hogy az igazgatónő hitét az operett politikai eszközként való felhasználásának célszerűségében nem ingatták meg az államosítás óta eltelt évek tapasztalatai.

„Kedves Rákosi Elvtárs! 1951-ben az *Aranycsillag* című honvéd-operettünk megtekintése alkalmával azt a kívánságát fejezte ki: szeretné, ha a színháznak sikerülne bányásztémájú operettet bemutatni. Színházunk kollektívája akkor céljaul tűzte ki, hogy a bányász operettet megvalósítja.”²³

Az igazgatónő visszaemlékezése szerint Rákosi elfogadta a hódolatteljes invitálást. A levél egyes elemei (darabot íratni a pártvezér kívánságára,²⁴ majd azt a színház kollektívájának „vállalásaként”, három évi előkészítés után, a Magyar Dráma Hetén műsorra tűzni) a Révai népművelési minisztersége idején meghonosított, szovjet mintát másoló gyakorlathoz való önkéntes alkalmazkodást jeleznek egy olyan időszakban, amikor a prózai színházak, elsősorban a Nemzeti vezetői már nyílt konfliktusokat is vállaltak az NM Színházi Főosztályával, hogy szabadulhassanak az előadások átpolitizálásának követelményétől.

A baj ott kezdődött, hogy Rákosi mellett a bányászoperettet megnézte Komor Imre,²⁵ ez idő tájt a *Szabad Nép* főszerkesztő-helyettese is, aki június 25-i kritikájában új szakaszt sürgetett „operett vonalon”.

„Meg kell állnunk, lélegzetet kell vennünk, hogy teli torokból elkiálthassuk, éljen a klasszikus operett! [...] Persze, hogy kell a mai témájú operett, persze, hogy színpadra kínálkozik mai életünk élményanyaga. De azt a mi mai életünket az operett színházban úgy kell színre vinni, hogy megmaradjon maga az operett. A színház sohase felejtse el, hogy műfaja a könnyű és élvezetes zene, sok zene, sok szép dal és

²² Anna: „Néha ott tartok, igen: leülök, megírom Rákosi elvtársnak. Vegye vissza a kiténtetésem, nem érdemlem én azt meg! Tegye vissza a traktorral!” Mesterházi 1952: 109.

²³ MNL OL M-KS 276-65 335. ő. e.

²⁴ Rákosinak a bányászdarab ötletét az adta, hogy a bányászok új egyenruhája jól mutat majd a színpadon. Venczel 1999: 19.

²⁵ Komor Imre (1902–1966) újságíró, 1918-tól a kommunista ifjúsági mozgalom és a Kommunista Magyarországi Pártja tagja. 1948–1952 között a *Népszavát* szerkesztette, 1952–1955 között a *Szabad Nép* helyettes főszerkesztője volt.

tánc. Ezt a *Két szerelem* esetében a színház sajnós, elfelejtette. [...] Ne vetélkedjék hát a Nemzeti Színházzal, ne foglalkozzék négyórás drámák előadásával.”²⁶

Ugyanaz a lap, amely néhány éve még lehengetlő stílusban ítélte el a „kispolgári” operettek apolitikusságát, most a *Csárdáskirálynőt* és a *Mágnás Miskát* hiányolta a színpadról. Irányulhatott a kritika politikai üzenetként a művészet agitációs funkciójának újbóli térnyerése, áttételesen a Rákosi-tábornak a totális hatalom visszanyerésére irányuló törekvései ellen. Lehetett ugyanakkor a szocialista realizmusban csalódott értelmiségi ízlés alapú ellenszenvének megnyilatkozása is. Az operettszínház igazgatónöje azonban nem akarta érzékelni reformkoncepciójának válságát; a pártsajtótól a korábban megszokott „építő kritikát” várta el.

A színházi irányítás legfelsőbb pártköreivel (Magyar Dolgozók Pártja [MDP] Agitációs és Propaganda Osztály) és az NM Színházi Főosztályával egyaránt jó kapcsolatokat ápoló, a Magyar Színház-és Filmművészeti Szövetség vezetőségében is rendkívül aktív igazgatónő „pártszerűen megkoreografált” támadást intézett a *Szabad Nép* kritikája ellen. Először a Fővárosi Operettszínház MDP alapszervezetének vezetősége küldött levelet az MDP Központi Vezetőségének (KV) Titkárságára. Szokatlan szereposztásban most a színház kérte számon a pártállami irányításon korábbi elveit:

„[A kritika t]artalma alkalmas arra, hogy megingassa a színház dolgozóinak hitét a szocialista realista operett megteremtését célzó munkájuk helyességében, és szélesebbre tárja a kapukat, a kulturális életünket nagymértékben előzőnlő kultúrszemét előtt, azáltal, hogy lényegében támadást intéz egy mai témájú darab, az első kifejezetten munkás témájú operett, a »Két szerelem« ellen, könnyen általánosítható és félremagyarázható kitételekben. [...] A cikk fokozza a kulturális területen meglévő bizonytalanságot, és közvetve támogatást nyújt a »könnyű műfaj« területén észlelhető jobboldali támadásnak. [...] Meggyőződésünk, hogy kultúrpolitikánk alapvető irányelvei nem változtak meg az új kormányprogram óta.”²⁷

A színházat egyértelműen a Rákosi-táborba helyező levél, az MDP VI. Kerületi Bizottságának alábbi ajánlásával kísérve érkezett a KV kultúrával foglalkozó felelőséhez.

„Közösen kérjük Farkas elvtársat, segítsen hozzá bennünket, hogy a cikkel kapcsolatosan reális bírálat lásson napvilágot a művészeti életben uralkodó hangulat mielőbbi megváltoztatására.”²⁸ Már július 3-án sikerült megjelentetni egy

²⁶ *Szabad Nép* 1954. június 25. 2.

²⁷ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. A Fővárosi Operettszínház MDP alapszervezetének levele. A június 28-án íródott panasz arra is rávilágít, hogy a műfaj Fővárosi Operettszínházba szerződötetett egykori sztárjai mennyire idegenkedtek az operettreformtól: „sokszor heteken át tartó vitában kellett meggyőznünk [őket], hogy művészi hittel vállaljanak el szerepeket mai tárgyú darabban.”

²⁸ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. Az MDP VI. kerületi Pártbizottsága levele.

„ellen-cikket” a *Szabad Népb*ben,²⁹ azonban a bányász szakszervezet kulturális nevelési osztályának vezetője, Bózsa István által jegyzett írás sem védte kellő hévvel az operettet. A továbbra is elégedetlen igazgatónő ezután maga ment panaszra az MDP-központba, és újabb, az előadást határozottabban védő cikket sürgetett, immár gazdaságossági szempontokra is hivatkozva.

„Ez [Bózsa István cikke – H. Gy.] semmi esetre nem volt alkalmas arra, hogy a közönség véleményét megváltoztassa a darabban kapcsolatban. A *Szabad Népb* első cikke nyomán az üzemek a már előre lekötött jegyek tömegeit hozták vissza. Ilyen körülmények között a színház az új operettet ősszel játszani nem tudja, ami kb. milliós kárt jelent Gáspár elvtársnő szerint. Javasolom, hogy Hámos György írjon hozzászólást a *Szabad Népb*ben.”³⁰

Gáspárnak az MDP KV Tudományos és Kulturális Osztályán is voltak támogatói, akik vele együtt 1954-ben is úgy gondolták, hogy a sikertelen előadások okozta veszteségeért a lelkesítő kritika hiánya okolható.

A véleménymonopólium erejének csökkenésére utal ugyanakkor, hogy a mentőakció a szakmai bírálatok terén csak korlátozottan volt eredményes. A *Színház és Filmművészet*ben Lontay László dramaturgiai átalakításokat javasolt.³¹ A *Színház és Moziban* Mátray-Betegh Béla Fényes Szabolcs zenéjét dicsérte, ám az új operettmodell megvalósulását a távoli jövőbe helyezte.³² A bányászoperett nem váltott ki nézői lelkesedést. A darabot a Fővárosi Operettszínházban 72 alkalommal adták elő, összesen 76 171 néző látta.³³

AZ ALKALMAZKODÁS AMBIVALENS CSODÁJA: VÁRATLAN SIKER A FŐVÁROSI VÍG SZÍNHÁZBAN

A február 19-i premiértől kezdve zsúfolt házakkal játszották a Fővárosi Víg Színházban a *Szombat délután* című, a háború előtti színházi iparban szakértelmet szerzett szerzőpáros, Békeffy István és Kellér Dezső Jeney Imre ötletéből írt zenés vígjátékát. A darab a szezon végére 144 előadásnál és 110 002 nézőnél tartott,³⁴ sőt, a jegyek iránti kereslet megelőlegezte, hogy a produkció a következő évadra is bőven átnyúlik majd. Ez a darab is kortárs közegben játszódott: egy kultúr-

²⁹ „A magam részéről örömmel fogadtam tehát, hogy a Fővárosi Operettszínház *Két szerelem* című új darabja a bányászok életéről szól és nem értek egyet Komor Imre elvtársnak a *Szabad Népb*ben megjelent bírálatával, a kritizálás gúnyos hangjával. [...] Az új operett pedig csak akkor születik meg és csak úgy fejlődik, ha az írónak, a zeneszerzőnek, a színháznak alkalmá van kísérletezni. Én a *Két szerelem* című operettet ilyen kísérletnek tartom.” *Szabad Népb* 1954. július 3. 2.

³⁰ MNL OL M-KS 276-91. 45. ó. e. Feljegyzés Berei elvtársnak.

³¹ Lontay 1954: 336.

³² *Színház és Mozi* 1954. június 25. 9.

³³ Taródy-Nagy (szerk.) 1962: I. 163.

³⁴ Taródy-Nagy (szerk.) 1962: II. 136.

park felépítéséről szólt. Egy kalauz primadonna és egy főmérnök bonviván szerelmét proponálta, így jogos a kérdés, mi okozhatta az eltérő befogadói reakciót. Ha azt feltételeznénk, hogy a sikert valamiféle rendszerkritikus szatirikus indulat indukálta, a szövegeknyvet olvasva kiderül, hogy a *Szombat délután* tematikájában még a *Két szerelemnél* is hajlékonyabban alkalmazkodott a korabeli politikai pillanat elvárásaihoz. Elsősorban azáltal, hogy gyakorta hangsúlyozta azt a kormányprogrammal összehangzó tanulságot, amely szerint bár voltak/vannak bürokratikus hibák, de azokat összefogva, a munkásosztály vezetésével ki lehet javítani. Békeffy és Kellér ugyanakkor nem tételdrámaként taglalja eme üzenetet. A *Szombat délután* ügyes elegy, amely elsősorban a „mi pestiek” nagyvárosi közösségiségére épít, a két háború közötti darabok nagyvárosi idilli helyszíneit idézi a Fényes Szabolcs muzsikáját kísérő dalszövegekben.

„Üljünk fel tán a sétahajóra, / Hol a Csinnadratta, vidám zene szól.
Rózsaszín ködben úszik a város / Összesimul a fiú meg a lány.
Menjünk tán csónakázni a tóra.
Vagy a szép Duna parton járjunk föl-le / Vagy beülünk egy korsó sörre,
Jaj, de vidám egy szombat délután!”³⁵

A szerzőpáros e már sokszor sikeresnek bizonyuló kasírozott színpadi Pest toposzai közé applikálja a kultúrpark és a munkás–értelmiségi szövetség kortárs problémáját, mindezt megbocsátó, összekacsintó humorral tálalva.

A munkatársi gárda összetétele is afelé irányította a befogadót, hogy az időnként szemináriumokat idéző szövegszint ellenére is felszabadultan szórakozzon. A díszlettervező Vogel Eric az 1920-as évek végétől a színházi ipar elismert mesterének számított, akárcsak a zeneszerző Fényes Szabolcs, aki egyben a Fővárosi Víg Színház zenei vezetője is volt. Utóbbi, részben mivel magas szerzői jogdíj-jövedelmei miatt nem függött színházi fizetésétől, a Fővárosi Víg Színházban szervezett fórumokon többször határozott ellenvéleményt fogalmazott meg a szórakoztató színházi zenére vonatkozó korabeli elvárásokkal szemben.³⁶

A könnyed hangnem fenntartása az előadásban annak ellenére sikerül, hogy a főszereplő Kerekes család mindhárom dolgozó nő tagja egyenruhát visel, Zsuzsi rendőr, Kató taxisofőr, a lelkesen közösségi Anna pedig autóbusz-kalauznő. A kötelező szerelmi számban az értelmiségi főmérnök nem egykori szerelmét, a boogie-voogie-t táncoló „léha úrilányt” veszi majd feleségül, hanem némi

³⁵ Békeffy – Kellér – Fényes OSZK SZT MM 20.331. 7.

³⁶ „Én változatlanul kirtartottam amellet, hogy a magyar tánczenét kell megkeresni és nem erőszakos népi dallam elemeket és pentaton fordulatokat, aminek itt nincs értelme. A főosztállyal ellentétbe kerültem itt, tekintve, hogy ez üzemi téma és feltétlenül szükséges, hogy népi dallam-motívumokkal dolgozzon, még ha tánczenéről is van szó. Vitába szálltam ezzel és igazolódott az álláspontom, tudniillik urbánus témánál semmi szükség arra, hogy erőszakos népi dallamfordulatokat beleerőszakoljunk.” *Az Újpesti lány* című előadás értékeléséről készült jegyzőkönyv, 1953. december 3. OSZK SZT Fond18. 54. 47.

hezitálás után ugyan, de a kerületi park és úttörőpalota felépítéséért levakarhatatlanul harcoló „trampli” kalauznót.

A befogadói szimpátiát az is a kalauznő és közösségi törekvése felé terelte, hogy a szerepet a háború előtti vígjátékok cserfes naivája, Turay Ida, Békeffy István felesége játszotta. Turayt a Népbíróság egy évre eltiltotta a szerepléstől, majd sokáig háttérbe szorították, most viszont nemcsak a közönség, de a *Színház és Mozi* újságírója is örömmel, mondhatni a változások jeleként konstatálta, hogy újra „nagyszínpadon” és főszerepben látható.³⁷ Az is a szórakoztatás kódjai szerint szervezett zárt darabtípusként való értelmezés felé irányította a befogadót, hogy a kuglipálya felépítéséért fáradozó Kerekes szerepét Bilicsi Tivadar alakította, aki szintén az 1945 előtti filmvígjátékok sorából volt ismerős.³⁸

A szerzőgárda bulvárszakértelme volt érezhető abban is, ahogy a magyar sikerrel kecsegtető világbajnokság évében a focit tematizálták. A dalszövegben a régi csapatneveket probléma nélkül váltották fel az újak, és a kedélyes szurkolói csoporttudat az új társadalmi kontextusban is változatlanul működött:

„Kinek szurkol a bácsi az idén? / Melyik dressz színe reszket a szívéen?
Ha ül ott a finom tele Népstadion / Száz méter magas tetején
Hogyha győz a Vasas vagy a Dorog, / Akkor boldog a bácsi, vagy morog?
A Vörös lobogó, vagy a Kinizsi a jó? / S hogy ütött be a héten a Totó?”³⁹

A korabeli bürokrácia hangsúlyos, de megbocsátóan fogalmazott kritikája egyszerre tetszhetett az azt odamondogatásként értékelő nézőnek és az azt a kormányprogramhoz való igazodásként értékelő hivatalnoknak:

Kerekes: „Szaladgálni? Az nem létezik, kérem. Nálunk nincs bürokrácia. Ki tessék vinni a cédulát a Thököly-út 40 alá, a panaszirodába és ott azonnal kifizetik... Hacsak, nincs valami akadály.”⁴⁰

A *Szombat délutánnak* azonban volt egy, a korabeli nyilvános diskurzusokban homályban maradó, intertextusokkal operáló önreferencia-vonala is. Békeffy és Kellér vagy nagyon bátor volt, vagy nagyon hitt az új kormányprogram generálta változásokban, esetleg a színházi önreflexió Pesten mindig sikeresnek bizonyuló eljárásában, a lényeg, hogy az előadás sok elemében bizonyíthatóan reflektált a *Férjet keresek* című, 1940-es magyar filmvígjátékra. Azért van szó önreflexió-

³⁷ *Színház és Mozi* 1954. május 7. 6.

³⁸ Bilicsi szórakoztatóipari mentalitásának változatlanságát jelzi, hogy az egyik szerzőnek, Kellér Dezsőnek 1954. február 24-én írott levelében a poénok számát kevesellte a szerepében. „Legjobban bánt, hogy ha már több mint félszáz tudtátok, hogy a szerepet én játszom, nem erőltettétek meg magatokat, hogy a szerepet jelentékenyebbé és mulatságosabbá tegyétek, hanem megelégedtetek azzal a felkiáltással, hogy 'majd csinál belőle a Bilicsi valami'.” OSZK SZT Fond14. 1. 63–83.

³⁹ OSZK SZT MM 20.331. 43.

⁴⁰ OSZK SZT MM 20.331. 12.

ról, mert az 1940-es film egyik forgatókönyvírója Békeffy István volt, a másik pedig az a Jeney Imre, akinek ötletéből Békeffy és Kellér a *Szombat délutánt* írta. A politikai perek felülvizsgálatának hónapjaiban kellett bátorság ahhoz, hogy a szerzők önreflexiók sorával (szereplőstruktúra, névadás, szereposztásbeli átfedések) a fasisztának bélyegzett Horthy-korszakbeli három pesti úrilány történetét idézzék ambivalens párhuzamként Kerekes bácsi három egyenruhás pesti dolgozó leánya mellé. Sok néző felismerhette e szándékos és implicit módon jelölt vonatkoztatásokat, és esetleg a kritikusok némelyike is.

A *Férjet keresek* három a pesti úri középosztályhoz tartozó lánytestvéréről szól. A konfliktus kiindulópontja, hogy a legfiatalabb (Kató) csak nővérei után mehet férjhez. A filmben a lányok egyike sem dolgozik, a Rózsadomb kioszkba járnak udvaroltatni, céljuk az előkelő vagy gazdag férj „megfogása.” A legfiatalabb hiperaktív testvér konfliktusok sorát okozza, hogy nővéreit férjhez adva végre hozzámelessen ideáljához, Koltay György báróhoz. Őt épp úgy Katónak hívják a filmben, akárcsak a *Szombat délutánban* Kerekes bácsi legkisebb lányát. Ráadásul a minden akadályon áttörő, szemtelen, de szeretni való Katót a filmben ugyanaz a Turay Ida alakította, aki a *Szombat délutánban* a kultúrpark felépítéséért harcol ugyanilyen vehemenciával. A két produkció közötti befogadói asszociációkat erősítették a szövegszintű utalások – mint például hogy a *Szombat délutánban* Kerekes bácsi lányai között „férjhez menési verseny” van – és a szereposztásbeli átfedések: Bilicsi Tivadar, a *Férjet keresek* gazdag zeneszerző férjelöltje az előadásban Kerekes bácsivá öregszik; Latabár Árpád, aki a filmben az egyik nővér vőlegénye volt, itt a főmérnök barátját alakítja.

A két korszak attribútumaikban eltérő, de férjhez menési ambíciójukban hasonló pesti lányainak párhuzamba állítása a szerzők oldaláról nem a jelen kigúnyolására, inkább a folytonosság finom hangsúlyozására, s a *status quo* elfogadtatására irányult. A *Szombat délután* világlátását leginkább az jellemzi, amit Szinetár Ernő egy magánlevélben a szerzők egyike, Kellér Dezső üdvözlendő lét-filozófiájaként fogalmazott meg:

„minél tovább »legyen kedve« a pestieknek örömet szerezni azzal a drága jó pesti filozófiájával, amit egyébként – tanítani kellene – melynek alaptézise, nem kell úgy mellre szívni, lesz ez még ugyanúgy.”⁴¹

1954 korlátozott, de már létező kritikai polifóniájára utal a *Szombat délután* kritikai fogadtatása. Az *Esti Budapest* dicsérte a produkciót, csak a vidám kortárs történetzálat érzékelve.⁴² Lontay László *Magyar Nemzet*ben közölt írásából kitűnt, hogy ő észrevette, ha nem is leplezte le az önreferenciát, és nem helyezte

⁴¹ OSZK SZT Fond14. 10. 150.

⁴² „Mindent összevetve: a darab és az előadás az mutatja, hogy a Fővárosi Víg Színház nagy erőfeszítést tesz színvonalának emelésére. Az út, amelyen elindult, helyes. Az együttes fegyelmezett összekovácsolásával elérheti a színház, hogy felsorakozik versenytársként operettszínházunk mellé, mire megújult hajlékába költözik.” *Esti Budapest* 1954. március 31. 4.

az intertextussal színezett üzenetet.⁴³ A kulturális életre jellemző bizonytalanságot jelzi, hogy az *Esti Budapest*-ben ezután megjelent egy a darabot és a színházat a támadástól megvédő, s a rendkívüli közönségsikert konstatáló ellencikk is.⁴⁴

NYILVÁNOS ÉRTÉKELÉSEK

A *Szabad Nép* bányászoperettet ledorongoló kritikája azért is szolt olyan nagyot, mert a darab bemutatója a színházak 1954. június 20–28. között megrendezett, reprezentatív szemléjének idejére, a Magyar Dráma Hetére volt időzítve. Ugyanezen a szemlén a Fővárosi Víg Színház a *Szombat délutánnal* szerepelt. E legmagasabb szakmai fórumon az évadot értékelő beszédek, Darvas József népművelési miniszteré és Apáthi Imre színész-rendezőé, bár eltérő hangolásban, egyfajta bizonytalanságot tükröztek. Darvas egyrészt örült a sok új magyar darabnak, másrészt sokallta a vígjátékot. Továbbra is hiányolta a politikai meggyőződés/meggyőzés markáns színpadi kifejezését. Nem mondott véleményt a Fővárosi Víg Színházról, de a párt napilapjában kritizált Fővárosi Operettszínházat e szakmai fórumon teljes mellszélességgel megvédte:

„Nemzetközi viszonylatban is elismert operett kultúránk fejlesztésében komoly érdeme van a színháznak, komoly érdeme van a klasszikus operettek felújításában és még inkább nagyon bátor és szép dolognak tartom azt a kísérletezést, ahogy új és mai témájú magyar operetteket segítenek megszületni. [...] Nem szeretek már lőtt nyúlra lőni, de úgy érzem, egy-két szót mégis csak hivatalos minőségben legalább el kell mondanom Komor kritikájáról. Azért tudniillik, hogy a minisztérium ezzel a kritikával egyáltalán nem azonosítja magát. A párt nevében nincs jogom nyilatkozni, de okom van feltételezni, hogy a párt sem ért ezzel a kritikával egyet.”⁴⁵

Továbbra is magától értetődő hát: a „pártnak” véleménye van egy operett-előadásról és annak kritikájáról. Nem ismerjük Komor Imre reakcióját, de a támadássorozatból valószínűleg érzekelte a kritikusi autonómia határait.

⁴³ „Egy apának van három lánya, akik közül az egyik kotnyelességgel felborítja egy csinos fiatalember és egy ellenszenves démoni nő szerelmét s meghódítja férfit. Ezt az alapötletet aktualizálták a szerzők (a jóképű fiúból főmérnök lett, aki nem akarja elkészíteni a gellérthegyi kultúrpark tervét, de a kotnyeles kalauzlány erre is ráveszi) megtűzdeltek szatirikus célszásokkal, mai bemondásokkal (például a citromhiányról), Tschöll papából autóbuszrendezőt, lányaiból rendőrnőt, autóbuszkalauzt és soffört csináltak.” *Magyar Nemzet* 1954. április 3. 5.

⁴⁴ „Az pedig, hogy a darabban szereplő három életvidám fiatal lányt nemcsak a szerelem érdeklí, hanem ezen felül a társadalomban értékes munkát végző dolgozó emberek is, továbbá az, hogy az érzések és emberi kapcsolatok megváltozott életünk újfajta keretei között bontakoznak ki, nem minősíthető egyszerűen sematikus aktualizálásnak. A darabnak éppen az a legfőbb erénye, hogy az érzéseket, emberi kapcsolatokat, a magánéletet és a munkát, a társadalmi tevékenységet helyes arányban, élettellejesen ábrázolja.” *Esti Budapest* 1954. április 21. 4.

⁴⁵ MNL OL P 2143. XXVIII-I-10 15. d. 92 t. 23–24.

A színész-rendező Apáthi Imre referátumában konstataálta a Fővárosi Víg Színház „fejlődését” és összekapcsolta azt a *Szombat délután* sikerével. A Fővárosi Víg Színházzal szemben megfogalmazott kritikájának hangneme nem jelzett teljes elutasítást:

„De úgy érezzük, hogy az a tény, hogy a színház nem saját épületében játszik és hogy az együttes összeállítása sok ponton hézagos, azzal jár, hogy e zenés színházunk nem tudta ez évben képességeit olyan magas szinten kibontani, amit tőle, mint második zenés színházunktól méltán el kell várunk.”⁴⁶

A Magyar Dráma Hetének szakmai értékelései nem vetítették tehát előre a Fővárosi Víg Színház egy hónap múlva bekövetkező megszüntetését. Nem előlegezte ezt a néhány héttel későbbi szakmai rendezvény, a Budapesti Városi Tanács Végrehajtó Bizottsága (VB) által július 5-én megrendezett színházi közönségkonferencia sem. Ezen egy közönségszervező a *Szombat délutánt* az évad sikerei között emlegette: „Nálunk legkedveltebbek voltak a vígjátékok... az operettek közül pedig a *Szombat délután*. A drámák nem nagyon kedveltek a dolgozóink között.”⁴⁷ Az ő spontán dicséretével szemben a bányászoperett melletti felszólalások szervezettnek tűntek, mintha idézték volna a Fővárosi Operettszínház igazgatójának érvelését.

„Kedves elvtársak! Nem tudom, ki olvasta a *Szabad Népben*, a két héttel ezelőtt megjelent cikket a *Két szerelem*ről. Amikor a cikk megjelent, már 130 jegyet eladtam, de amikor a cikket elolvasták a dolgozók, *nyomban hozták vissza a jegyeket*, mondván: hogyan lehet jegyet kiadni egy ilyen előadásra? Én szerencsére aznap, amikor a cikk megjelent, láttam az előadást. Később újra megnéztem, és meggyőztem a dolgozókat arról, nézzék csak meg egész nyugodtan a darabot, ha nem tetszik a darab, én megfizetem nekik a jegy árát.”⁴⁸

A Fővárosi Operettszínház társulatából sokan részt vettek az anketon.⁴⁹ E fórumon is úgy tűnt, reformprogramjuk politikai támogatása töretlen.

⁴⁶ MNL OL P 2143. XXVIII-I-10 15. d. 92 t.

⁴⁷ OSZK SZT 406.548. Jegyzőkönyv. 6.

⁴⁸ OSZK SZT 406.548. Jegyzőkönyv. 23. (Kiemelés tőlem – H. Gy.)

⁴⁹ „A Fővárosi Operett Színház művészei közül most is számosan jelen vannak, s így tartják példadadón a kapcsolatot a közönséggel. Más színházaktól kevesebb művészt látunk itt.” MNL OL P 2143. XXVIII-I-10 15. d. 92 t. 26.

MINISZTERIUMI VÁLSÁGKEZELÉS RACIONALIZÁLÁSSAL

A Fővárosi Víg Színház „eredendő bűne” az volt, hogy az államosítás után sok olyan, a két háború közti szórakoztatóiparhoz kötődő alkotót osztottak be ebbe a társulatba, akiket a Fővárosi Operettszínházban nem alkalmaztak. Ha megvizsgáljuk ugyanakkor a Fővárosi Víg Színház Sztanyiszlavszkij-körének vagy előadásvitáinak fennmaradt jegyzőkönyveit, érzékelhetjük, hogy a társulat az államosítástól szófogadóan – ha nem is tudjuk, mennyire őszinte lelkesedéssel – alkalmazkodott az új kulturális kontextushoz. Nemcsak a döntést bejelentő igazgató, Fejér István, hanem a társulat is lelkesedett, amikor operettszínházzá „emelkedhettek”.⁵⁰ Fejér a műfajváltáskor hitet tett a reformoperett-koncepció mellett. Ugyanakkor a zenei vezető, Fényes Szabolcs megfogalmazta színházuk és a Fővárosi Operettszínház közötti stiláris különbséget is:

„Helyzetünk annál inkább nehéz színházi vonalon, mert az Operettszínház többé-kevésbé a vígopera területére megy át. De egyébként is egészen más zenei apparátusa van, mint nekünk, az úgynevezett könnyű zenének. Így a könnyű zenének tulajdonképpen csak egy színháza van: a Fővárosi Víg Színház.”⁵¹

A társulat kezdettől érzekelte a kritika és a szakma lenézését. Állandó épület-problémáik (költözés, átépítés) ellenére hiába voltak jók a színház látogatottsági eredményei,⁵² hiába tartották be buzgón a kor politikai rituáléit,⁵³ nem tekintették őket az új könnyűzenei műfajok alakítóinak. Az alábbiakban azt vizsgáljuk, hogy a Fővárosi Víg Színház 1954 nyarán történő váratlan megszüntetése és épületének kamaraszínházként a Fővárosi Operettszínházhoz csatolása a színházi irányítás mely szintjének, milyen problémákra adott válságreakciója volt.

A megszüntetés okaként egyes dokumentumok az 1954 nyarán, őszén ténylegesen zajló racionalizálásra hivatkoztak. S bár a pénzfaló színházi területtel kapcsolatban már korábban is felmerültek spórolási szándékok, 1954-ben a színházi racionalizálás egy szélesebb körű, elsősorban az államapparátust, az adminisztratív munkaköröket érintő leépítés egyik eleme volt csupán. Hogy hány embertől kellett volna megválni a színházi területen, arra nem találtunk adatot.

⁵⁰ „Csak példának hozom fel első darabunkat, amely szovjet darab: a *Szibériai rapszódia* (nagy taps), melynek csodálatosan szép muzsikája mellett az a különlegessége és nagyszerűsége, hogy embereket, szovjet embereket kell ábrázolnunk a színpadon.” OSZK SZT Fond18. 30. 26.

⁵¹ OSZK SZT Fond18. 1. 44–45.

⁵² „Az évi bevételi előirányzatot 9,8%-kal teljesítettük túl. A bevételi túlteljesítés már a harmadik negyedév végén megmutatkozott és ennek eredményeképpen dolgozóinkat túlteljesítési jutalomban tudtuk részesíteni. 1954 jan.11.” BFL VIII. 3806. 7. d.

⁵³ „Színházunk művészei nagy lelkesedéssel vették ki részüket a választási agitációs küzdelmekből. Színházunk művészei 56 budapesti brigádműsört adtak és ezzel a fővárosi színházak versenyében első helyen végeztek. Ugyancsak díjat nyert színházunk a színházak választási kiállítási versenyében, ahol minden más színházat megelőzve nyertük el a Művészeti Dolgozók Szakszervezete és a Színház- és Filmművészeti Szövetség első díjait.” Jelentés a Fővárosi Víg Színház 1953. május havi munkájáról. BFL VIII. 3806. 7. d.

A „Javaslat a főváros színházzal való fokozottabb ellátására és esztrád színház létesítésére” című, aláírás nélküli gépiratból – amely az NM-ben, valószínűsíthetően a Színházi Főosztályon készült – mindenesetre a pesti színházi struktúra nagyszabású átalakításának terve bontakozik ki.⁵⁴ E tervezet leghangsúlyosabb eleme a szórakoztató zenés színházi programok újbóli, minél teljesebb állami kontroll alá vonásának szándéka. Itt még a Fővárosi Víg Színház esztrád színházzá alakításának terve szerepel, „megfelelő vezetőkkel”. Az új teátrumnak valószínűleg a megnövekedett fizetőképes keresletet kellett volna elszívnia az apolitikus zenés szórakoztató rendezvények elől.

„Ennek a színháznak lenne feladata valóban művészi és tarka műfajként kifejleszteni az esztrádot. Műsorában helyet kapna a népi tánctól a sanzonig, vagy a jelenetkig és artistáig mindenfajta szám. Műsorpolitikáját a Moszkvai Esztrád Színházhoz hasonlóan akarjuk kialakítani, amelyet a színház kijelölt igazgatója, Simon Zsuzsa elvtársnő a közelmúltban a helyszínen tanulmányozott.”⁵⁵

Akárcsak az államosításkor, most is egy szovjet előadástípus átvételével kívánunk védekezni a pesti zenés szórakoztató hagyomány támadása ellen. A szakmai szempontokat figyelmen kívül hagyó tervezet szerint a Fővárosi Víg Színház társulatának két évente kellett/lehetett volna műfajt váltania: a szocialista revüről szórakoztató operettre, majd esztrádra.

Az operettszínházként való megszüntetést a tervezet azzal indokolta, hogy „a Vígszínház társulata eredetileg tervebe vett rendeltetésének az idei évad tanúsága szerint nem felel meg, megfelelő színvonalat sem irodalmilag, sem színészi- leg elérni nem volt képes”.⁵⁶ E sommás értékelésnek befogadói oldalról persze ellentmond a *Szombat délután* töretlen sikere, szakmai oldalról pedig az előadásnak a Magyar Dráma Hetén kapott lényegében pozitív értékelése. Feltételezésünk szerint az évekig előkészített termelési (bányász)operett vegyes fogadtatása, és a *Szombat délután*, e politikai elvárásoknak formálisan eleget tévő, de a zenés színházi szórakoztatás hagyományos receptjét is működtetni képes, tehát két zárt előadástípust sikeresen ötvöző előadás váratlan közönségsikere paradox módon növelte a racionalizálás végrehajtásával megbízott NM Fővárosi Víg Színházzal szembeni ellenérzését.

A javasolt átalakítás más színházakat is érintett volna, célja az volt, hogy a művelődéspolitikai szempontból a minisztérium által sikeresnek ítélt színházak, például az Operettszínház mellett létrehozandó kamaraszínházak

⁵⁴ MNL OL M-KS 276-91. 174. ö. e. Javaslat 1954. július 19. A keletkezés helye a július 20-i dátumú, az MDP KV Tudományos és Kulturális Osztályára küldött kísérőlevélből derül ki, amelyet Non György miniszterhelyettes szignált.

⁵⁵ MNL OL M-KS MNL OL M-KS 276-91. 174. ö. e. Javaslat 1954. július 19. Simon Zsuzsa (1910–1996) színésznő, rendező, színházigazgató. 1949–1951 a Belvárosi Színház igazgatója, 1950–1956 között a Színművészeti Főiskola főigazgatója volt.

⁵⁶ MNL OL M-KS MNL OL M-KS 276-91. 174. ö. e. Javaslat 1954. július 19.

csökkentsék anyaszínházuk működési költségeit, és garantálják a kívánatosnak tartott politika/művészi irányt.⁵⁷ A terv szerint a művelődési házakban rendezett, károsnak s ezért megszüntetendőnek ítélt operettetek közönségének elvonására az „esztrád Színházhoz tartozna egy budapesti vándor-társulat is, amely naponta más-más peremvárosi kultúrházat látna el vegyes műsorral”.⁵⁸ A konklúzióból az érzékelhető, mintha a takarékosági hozadékok csak másodlagosak lettek volna az átszervezésből eredő művészetpolitikai előnyök mögött.

„Fentiek szerint a terv teljes végrehajtása esetén 1300-zal növekedne az állami, illetve a tanácsi színházak által állandó társulatokkal, állandóan és központilag ellenőrzött műsorok száma a fővárosban. Ez az előadástöbblet egyben hozzávetőlegesen 500 000 Ft jövedelemtöbbletet is jelent a népgazdaságnak, ami felhasználható az Esztrád Színház és a Vidám Színpad utazó részlegei költségeinek egy része fedezésére. Amennyiben gazdasági okokból ezt a két peremvárosi részleget nem hozzuk létre, úgy az előadások száma 900-zal nő, a vásárlóerő-elvonása 4 900 000-re nő és az állami deficit emellett csökkenne. Ez az átszervezés tehát racionalizálási tervünknek is megfelel.”⁵⁹

Feltételezhetően a szovjet vezetésnek a magyar pártvezetés konkurens csoportjaihoz való viszonyának változásaiból eredő politikai bizonytalanság, patt-helyzet volt az oka annak, hogy az átalakításokról csak július végén, közvetlenül az új színházi évad megkezdése előtt kívántak határozni. Ennek kockázataival a javaslattevők is tisztában voltak, hiszen „az egész színházi területen a színészek cseréje, új szerződése késik, és ez rendkívüli zavarokat idéz elő a színészek fizetésének folyósításában, elhelyezésében. Emellett az új színházak létrehozásának mindennapos képedelme az idei évben igen komoly bevételi kiesést eredményez.”⁶⁰ Mi tette akkor mégis ennyire sürgőssé az átalakítást: a racionalizálás gazdasági kényszere, vagy a pluralizálódó kínálat feletti minél teljesebb kontroll visszaszerzésének lehetősége?

A minisztériumi tervezetet megvitató megbeszélés eredményeit rögzíthette az a július 29-i dátumú, Non György NM miniszterhelyettes által aláírt feljegyzés,⁶¹ amely a Fővárosi Víg Színház és kamaraszínháza (Fővárosi Kiszínpad) megszüntetésével és a Fővárosi Operettszínház kamaraszínházának az előbbi épületében való létrehozásával foglalkozik. A struktúra átalakításban feltehetően e radikális lépés váltotta ki a legnagyobb vitát. A feljegyzés fontosnak tartja kiemelni, hogy

⁵⁷ „[A] nagy sikereket elért Fővárosi Operett Színház feltétlen biztosítani tudja megfelelő mondanivaló és megfelelő művészi színvonal elérését.” MNL OL M-KS 276-91. 174. ő. e. Javaslat. 1954. július 19.

⁵⁸ MNL OL M-KS 276-91. 174. ő. e. Javaslat. 1954. július 19.

⁵⁹ MNL OL M-KS 276-91. 174. ő. e. Javaslat. 1954. július 19.

⁶⁰ MNL OL M-KS 276-91. 174. ő. e. Javaslat. 1954. július 19.

⁶¹ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. Feljegyzés.

az NM és a Fővárosi Tanács egyetért a megszüntetésben, okként pedig a talán elkülöníteni sem kívánt művészi és politikai színvonalhiányt hangsúlyozzák.

„[A] Fővárosi Vígszínház mind műsorpolitikai, mind pedig művészi szempontból igen alacsony színvonalon álló zenés vígjátékokat játszó színház volt és a színház jelenlegi művészi összetételében kilátás sem volt arra, hogy műsorai művészi színvonal szempontjából jobbak, politikai szempontból pedig nevelőbb hatásúak legyenek.”⁶²

A Fővárosi Víg Színház megszüntetéséről szóló hír egy szerző nélküli, „Új színházak a fővárosban” című, szóhasználatában is a július 20-i NM-feljegyzést idéző cikkben jelent meg a *Magyar Nemzet* 1954. július 30-i számában. Az írás a „budapesti színházhiány probléma” örvendetes megoldásaként tárgyalta a struktúraátalakítást, és a közönség, valamint közelebbről meg nem határozott művészek színvonal iránti igényével magyarázta azt:

„Mind a művészek, mind a közönség azt reméli ezektől az intézkedésektől, hogy helyes végrehajtásuk ebben a műfajban is végre biztosítja majd az oly keservesen nélkülözött becsületes művészi színvonalat.”⁶³

Az értelmezhetetlen „becsületes művészi színvonal” a zárt politikai előadásforma szinonimájaként szerepel, s használata a Rákosi-korszak retorikájának, míg a színház megszüntetése gyakorlatának továbbélését mutatja.

PÁRTREAKCIÓK

Furcsa módon az MDP felső szintjein csak azután vitatták meg a színház megszüntetésének tervét, miután az arról szóló döntést már publikálták. A „Javaslat a Titkárságnak”⁶⁴ című dokumentum augusztus 5-i dátumú. Fontos, hogy ebben a feljegyzésben nem említik a Fővárosi Operettszínház tervezett kamaraszínházát, tehát hogy a Fővárosi Víg Színház megszüntetésének haszonélvezője a konkurens operettszínház lesz.

Augusztus 14-én íródott a Fővárosi Víg Színház pártvezetőségének a megszüntetés terve ellen tiltakozó levele, amit több helyre elküldtek, többek között Berei Andornak és a KV Titkárságára.⁶⁵ Ugyanaz a dramaturgia, ugyanaz a szereposztás tehát, mint a bányászoperett ügyében, csak a kimenetel más. A levélírók a korabeli retorikára támaszkodva arra hivatkoznak: nem tudják a párt politikáját képviselni, ha nem értesülnek a megszüntetés okairól. A terv ellen

⁶² MNL OL M-KS 276-91. 45. ó. e. Feljegyzés.

⁶³ *Magyar Nemzet* 1954. július 30. 5.

⁶⁴ MNL OL M-KS 276-91. 45. ó. e. Javaslat a Titkárságnak.

⁶⁵ MNL OL M-KS 276-91. 174. ó. e. A Fővárosi Víg Színház pártvezetőségének levele.

színházuk közönség- és gazdasági sikereivel érvelnek: „népgazdaságunkat [...] milliós károsodás éri, mert a *Szombat délután* c. zenés vígjátékunkkal a közönség legnagyobb érdeklődése mellett zártuk az elmúlt évadot és a darab további 100 telt házat ígér, kb. egymillió forint bevétellel.”⁶⁶

Az államosított színházi struktúrában azonban a jegyártámogatás miatt, a nagyobb látogatottság nem jelentett automatikusan gazdaságosabb működést. A pártvezetőség tagjai utaltak a színház „200 dolgozójának egyre fokozódó pánik-hangulatára”, ami viszont felduzzasztott társulati létszámot jelez – persze ez nemcsak a Fővárosi Víg Színházra volt jellemző. A levél megdöbbenést tükröz, hangneme nem olyan magabiztos, mint a bányászoperett támogatását számon kérő Fővárosi Operettszínházi pártvezetősége volt.

Úgy tűnik, az NM által meghozott rendhagyó, egyetlen pesti színházat sújtó racionalizálási döntés és annak furcsa kommunikálása a legfelső pártirányításban is zavart okozott. Erre utal, hogy a Politikai Bizottság (PB) augusztus 18-i ülésén⁶⁷ a „különfélék” között tárgyalt, Berei Andor által előterjesztett, a „Fővárosi Vígszínház és a Fővárosi Kiszínpad megszüntetésére, illetve átszervezésére” vonatkozó javaslatot levették a napirendről. Ez azonban nem gátolta a racionalizálás végrehajtását, hiszen az az NM feladata volt.

Augusztus 27-én a társulat – talán az új szakasz bizonytalan légkörében bízza – megkísérelt egy nyílt (persze nem nyilvános) tiltakozást. Most nem a kor szakmai-politikai rituáléi (Sztanyiszlavszkij-kör, politikai megemlékezés) miatt gyűltek össze, hanem spontán módon, tömeges elbocsátásuk ellen tiltakozva. Mi több, az érdekvédelmi szervezetek (Művészeti Dolgozók Szakszervezete [MÜDOSZ], Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség) képviselőit is meghívták. E gyűlésről az MDP KV Tudományos és Kulturális Osztályának munkatársa, Szilágyi Albert, az 1954-et jellemző politikai iránytalanságot stílusában is jól demonstráló, „Feljegyzés a Fővárosi Vígszínház megszüntetésének visszhangjáról” című írást készített augusztus 28-án.⁶⁸ A gyorsaság önmagában is jelzi a botrány növekedését. A Főváros Víg Színház feltűnő sietséggel végrehajtott megszüntetése összefügghetett a párvezetésen belül a kultúra terén is dúló küzdelemmel, hiszen Nagy Imre pont ekkor, július végétől szeptember elejéig szabadságon volt a Szovjetunióban, így szélesebb terepe nyílt a már az MDP III. kongresszusa, illetve az azt megelőző május 6-i moszkvai látogatás óta a gazdasági megszorításokat erőltető, s most további racionalizálást sürgető ellentábornak. Tény ugyanakkor, hogy Nagy Imre veje, Jánosi Ferenc népművelési miniszterhelyettes nem lépett fel a terv ellen.⁶⁹

⁶⁶ MNL OL M-KS 276-91. 174. ó. e. A Fővárosi Víg Színház pártvezetőségének levele.

⁶⁷ MNL OL M-KS 276-53. 190. ó. e. Politikai Bizottsági ülés jegyzőkönyve, augusztus 18. 6.

⁶⁸ MNL OL M-KS 276-91. 45. ó. e. Feljegyzés a Fővárosi Vígszínház megszüntetésének visszhangjáról.

⁶⁹ A Gerő Ernő által képviselt racionalizálási elképzelésekről lásd Rainer 1999: 77. Jánosi Ferenc (1916–1968) református lelkész, tanár, miniszterhelyettes, levéltáros, Nagy Imre veje. 1951–1954 között a népművelési miniszter első helyettese.

Szilágyi feljegyzése mindkét tábor potenciális olvasóira gondolva úgy nehezményezi a Színház- és Filmművészeti Szövetség, a Budapesti Városi Tanács és a kerületi pártbizottság képviselőinek a tiltakozó társulat melletti szimpátiáját, hogy közben azt is világossá teszi: e szervezetek jelenlévő képviselői korábban nem kaptak tájékoztatást a színház megszüntetéséről. Ekkora már – valószínűleg takarékosági okokból – elhalt az esztrád színház terve, ami még érthetőbbé teszi a társulat tagjainak kétségbeesését.

„Reggel 9 órakor összegyűlt az együttes és szenvedélyes, sokszor hisztérikus megnyilvánulásokkal követelték a Vígszínház további működését, hangoztatva, hogy »1954-ben nem lehet senkit az utcára dobni, kenyér nélkül hagyni.«”⁷⁰

A tiltakozók a népi demokrácia vívmányait emlegették, és a szakmai érdekvédelmi szervezetek segítségével reménykedtek. Egy a döntést utólag megvitató, minden felet egy asztalhoz ültető értekezlet összehívását mindenestre elérték.

E következő napon megtartott értekezletről szóló beszámolóból kiderül, hogy erősödni kezdett a párton belüli kritikai hang. Mind a kerületi pártbizottság, mind a szövetség, mind a szakszervezet – legalábbis deklaráltan – segítséget ajánlott a racionalizálás igazságosabb végrehajtásához:

„1./A VII. ker. Pártbizottság kiküldöttje közli, hogy Végrehajtó Bizottságuk egyöntetű kérése, hogy a Minisztérium vizsgálja felül döntését és nyújtson módot a Vígszínház további működésére. 2./A Színház és Filmművészeti Szövetség vezetősége egyenkénti hozzászólásaikban /A MÜDOSZ vezetősége hasonlóan/ kijelentik, hogy ezeket a racionalizálási terveket velük nem beszélte meg senki és nem értenek egyet a »róluk, nélkülük döntés« elvével.”⁷¹

1954-re jellemző módon a jelentéstevő a tájékoztatás mellett azt a pontot is felkínálta a felettes szervnek, amellyel a tiltakozást le lehet szerelni, számon lehet kérni:

„A Szövetséghez több távirat érkezett, amelyben üzemek kérik a Vígszínház további üzemeltetését. Mint kiderült, ezt a táviratküldést a színház egyik közönségszervezője felhívására tették.”⁷²

A pártfórumokon nem lehetett nyíltan negligálni az üzemek kívánságát, hiszen korábban maga a pártállami színházirányítás inspirálta az efféle

⁷⁰ MNL OL M-KS 276-91. 45. ó. e. Feljegyzés a Fővárosi Vígszínház megszüntetésének visszhangjáról.

⁷¹ MNL OL M-KS 276-91. 45. ó. e. Feljegyzés a Fővárosi Vígszínház megszüntetésének visszhangjáról.

⁷² MNL OL M-KS 276-91. 45. ó. e. Feljegyzés a Fővárosi Vígszínház megszüntetésének visszhangjáról.

szimbolikus gesztusokat. Ám míg a bányászoperett védelme esetében rendben volt a munkások támogatásának megszervezése, itt nem.

Az augusztus 27-i értekezleten megfogalmazódó, más szervek bevonásának szükségességét/lehetőségét felvető javaslat is arra utalt, hogy a szakmai felháborodást keltő intézkedést utólagos válságmenedzseléssel kezelni kellene. Ugyanezt az igényt mutatta a PB és a Titkárság tagjai között körözött anyagok között található, szeptember 1-jei dátumú feljegyzés, amit Komócsin Zoltán készített Farkas Mihály számára⁷³ a racionalizálásról, és amit – ahogy majd bizonyítjuk – a Fővárosi Víg Színházzal történtek is inspirálhattak. Az Agitációs és Propaganda Osztály vezetője ebben felhívta a figyelmet arra, milyen veszélyes, hogy a leépítést előzetes, többszintű pártbeli vita és jóváhagyás nélkül hajtják végre.

A feljegyzést motiválhatta Komócsin beszélgetése Halász Kálmánnal, a Fővárosi Víg Színház utolsó igazgatójával. Halász ugyanis így kezdi Komócsinnak szóló, szeptember 12-i levelét: „Az elvtárssal folytatott személyes megbeszélésre hivatkozva, a Fővárosi Víg Színház megszüntetésével kapcsolatban a következőket közlöm.”⁷⁴ Az előjel nélküli és igazságtalannak érzett döntés miatti illúzióvesztést tükröző levél elején az igazgató a megszüntetés által kiváltott gazdasági károkat ecseteli, a záró egyharmadában azonban már saját káder jövőjére kérdez rá. Számunkra a középső részben megfogalmazódó kritika a legfontosabb:

„Ez az intézkedés viszont azt jelenti, hogy mind az Operett Színház, mind a Vidám Színpad monopolhelyzetbe került és annak ellenére, hogy területileg két-két helyen játszanak is, de végül mégis, mivel azonos művészeti vezetés és azonos dramaturgia irányítja azonos művészeti elképzelések alapján a kamaraszínházait is, versenytárs nélkül maradtak.”⁷⁵

Halász a korban nem szokatlan demagógiával azt kérdezi, miért nem érvényesülhetnek a munkaverseny deklarált előnyei e szférában, ha oly egyszerű eredményeket hoznak az ipar területén. Az egykor színiakadémiát végzett, 1945 után párttisztviselésekben dolgozó igazgató – a kor színház-politikai szándékait félreértve – úgy gondolja, hogy a zenés színházaknak a munkás közönség ízlésének kiszolgálásában kellene versenyeznie: „hogya a két színház megmaradt volna, s mivel természetszerűleg mind a két színház közönségsikerre törekszik, a szocialista versengésnek biztosítva lettek volna az alapfeltételei.”⁷⁶ Érve már csak azért sem lehetett hatékony, mert a Fővárosi Operettszínház vezetésének NM által támogatott ambíciója nem elsősorban a közönségsiker, hanem a nevelő szórakoztatás műfajainak kikísérletezése és elterjesztése volt.

Halász azt is nehezményezi, hogy a Jánosi miniszterhelyettesnél tartott értekezleten „a mi érveinket, mint sovén és a racionalizálás felsőbb szempontjaiból

⁷³ MNL OL M-KS 276-58. Feljegyzés Farkas Mihály számára.

⁷⁴ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. Halász Kálmán levele Komócsin Zoltánnak.

⁷⁵ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. Halász Kálmán levele Komócsin Zoltánnak.

⁷⁶ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. Halász Kálmán levele Komócsin Zoltánnak.

kiragadott és így, mint meg nem értő érveket figyelmen kívül hagyták.”⁷⁷ Nem nevezi meg a korban veszedelmes „sovén” jelzöt használó hivatalnokot, de világos, hogy az értekezleten a Révai miniszterségére jellemző erőpolitika érvényesült. A levélen szerepel, hogy „lássa Farkas Mihály elvtárs”, valószínűleg ő küldte tovább a panaszt az MDP KV Tudományos és Kulturális Osztályára. Ott Szilágyi Albert reagált rá szeptember 25-én készült, szókimondó belső feljegyzésében, amiből még ugyanaznapi dátummal készült egy rövidített változat, amelyet válaszként továbbküldtek az MDP KV-nek. A színház megszüntetésének valódi okát lényegében az első, osztályon belüli tájékoztatásra szánt feljegyzés tárja fel, a döntés meghozatalának pontos körülményei azonban ebből az iratból sem derülnek ki. Az is árulkodó, hogy mely információk maradtak ki a KV-nak küldött válaszból, tehát minek célszerű a kultúráirányítás körein belül maradni. Szilágyi először a gazdaságos működésre vonatkozó hivatkozást söpörte le az asztalról.

„A Vígszínház további működtetése (még csökkentett létszám esetében is) – a racionalizálási irányszámok elérése érdekében – *magasabb színvonalat biztosító színházak* létszámának csökkentését tette volna szükségessé. A Vígszínház helyén létrejött kamaraszínházak nemcsak önfenntartók, hanem jelentős százezrekkel csökkentik anyaszínházuk deficitjét, s egyben magasabb színvonalú előadást nyújtanak.”⁷⁸

Érvelésében egyszerre érhető tetten a magas kultúra (drámát játszó színházaknak) a korban megkérdőjelezhetetlennek vélt felsőbbrendűsége a tömegkultúrával (zenés szórakoztató színházakkal) szemben, valamint a szocialista korszakban végig fennálló hatalmi ellenségesség a közönség fogyasztói igényeit figyelembe vevő, s ezzel az 1945 előtti üzleti alapú magánszínházi hagyományt idéző társulatokkal szemben. Szilágyi jellemzően nem is látta szükségét annak, hogy a Fővárosi Operettszínház monopolhelyzetét tagadja vagy nehezményezze.

„Tény, hogy a Fővárosi Operett Színház és a Vidám Színpad monopolhelyzetet nyert, de egyben a kulturális ellátottság biztosítása s az állami ráfordítás csökkentése mellett, (többek közt a külön művészeti vezetés megszüntetése révén).”⁷⁹

A fenti mondat, s egyáltalán a zenés színházak versenyének hiányára való bármiféle reflektálás kimaradt a KV-nak küldött válaszból: a politikai előadásformákkal kísérletező zenés színház mellett eszerint nem szükséges/kívánatos a konkurencia.

Annak érdekében, hogy elhárítsa az esetleges felelősségre vonást a botrány miatt, a jelentésíró közli: osztályuk azért sem vonhatta bele a szakmai testületeket és szerveket a racionalizálás e különös, egy színházat a többiek „javára”

⁷⁷ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. Halász Kálmán levele Komócsin Zoltánnak

⁷⁸ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. Feljegyzés a Vígszínház megszüntetésével kapcsolatban. (Kiemelés tőlem – H. Gy.)

⁷⁹ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. Feljegyzés a Vígszínház megszüntetésével kapcsolatban.

megsemmisítő formájának megvitatásába, mert a Tudományos és Kulturális Osztály sem tudott a tervről.

A bizonytalan kimenetelű politikai helyzetre jellemző, hogy a jelentésíró senkit nem mert vádolni az egyeztetések hiányáért. S az is csak a következő – s ami fontos, a KV-nak továbbküldött változatban már nem szereplő – mondatból derült ki, hogy a színházi racionalizálást, ezen belül a Fővárosi Víg Színház megszüntetését Kende István irányította.⁸⁰ Az NM megalakulásától Révai bizalmasaként ismert Kende egészen 1955-ig a Színházi Főosztály vezetői posztján maradt, ám neve ezen kívül egyetlen, a színházi racionalizálással kapcsolatos általunk ismert dokumentumon sem szerepelt.

„Az intézkedések népszerűtlenségének egyik oka éppen az volt, hogy a színházak vezetői is értetlenül, tájékozatlanul álltak a jelenségek előtt. *Kende elvtárs, aki a racionalizálást végrehajtja, szintén csak jóval később kapott tőlünk olyan információt az általános gazdasági helyzetről, ami munkájának szükséges voltát alátámasztotta.*”⁸¹

Kende István feltételezésünk szerint felmérte, hogy a racionalizálást fel lehet használni a kultúrszemét beözönlése elleni kultúrharcban, és számára a Fővárosi Víg Színház veszélyesen sikeres zenés színházi produkciói a kultúrszemét kategóriába tartoztak. Kende a Nemzeti Színház vezetőivel különösen sokat vitatkozva 1953 után is hajthatatlanul képviselte ugyanis a színház politikai funkciójának elsődlegességét,⁸² ezért eltökélten támogatta a Gáspár Margit által megálmodott szovjet mintájú új zenés színházi modellt.⁸³

A Fővárosi Víg Színház Kende István által koordinált megszüntetése tehát a Rákosi-tábor háttérben továbbra is döntéshozó pozícióban maradt kulturális frontjának erődemonstrációjaként, s egyben a nevelő szórakoztatás egyeduralmának megőrzéséért végrehajtott radikális gesztusként is értelmezhető. A Fővárosi Víg Színház e reformkonceptióra azért jelentett veszélyt, mert a *Szombat délutánnal* is

⁸⁰ Kende István (1917–1988) 1938-tól KMP tag, 1945-ben a Szabad Nép munkatársa. 1946-tól az MKP KV Agitációs és Propaganda Osztály alosztályvezetője, 1947-től osztályvezető-helyettese. A Népművelési Minisztériumban 1949-től a Film, majd 1951-től a Színházi Főosztály főosztályvezetője; 1955-ben a Magyar–Szovjet Társaság főtájkára lett. 1956-ban a népművelési miniszter helyettese. 1956 után a Népszabadság szerkesztőbizottságának tagja, 1960-tól a Külügyminisztériumban miniszteri tanácsos, 1963-tól az MKKE Nemzetközi Kapcsolatok Tanácskén tanított.

⁸¹ MNL OL M-KS 276-91. 45. ő. e. Feljegyzés a Vígszínház megszüntetésével kapcsolatban. (Kiemelés tőlem – H. Gy.)

⁸² Jó példa az operettek döntően politikai szempontból értékelő felfogására a *Színházművészetünk a márciusi párthatározat tükrében* című 1955-ös cikkének részlete: „Nem az operett-műfaj túltengéséről van itt szó, hanem elsősorban és alapvetően az ún. »békebeli« operettek, a szirupos múltnak, a múlt-nosztalgiaának, a múlt kritikamentes, zenével édesített képének a feltűnéséről színpadjaink túlnyomó részén. A legsötétebb elnyomás korát hovatovább színházaink édes melódiákon keresztül ismertetik meg előadásaink túlnyomó többségében.” Kende 1955: 401.

⁸³ Rádásul az igazgató is védte az ellentmondást nem tűrő kádert a színházvezetők támadásaitól, például az a Színház és Filmművészeti Szövetség 1953. október 2-i bővített aktíva-vezetőségi ülésén. MNL OL M-KS 276-89. 402. ő. e.

bebizonyította: lehet olyan, a politikai taktikai elvárásoknak formailag megfelelő zenés szórakoztató előadást színre vinni, amely paradox módon a pesti zenés szórakoztatás folytonosságát képviseli, s mely a befogadói elvárásokat nem opponálja.

A SZAKMAI SZERVEZET SZEREPE A RACIONALIZÁLÁSBAN

A Fővárosi Víg Színház megszüntetésével foglalkozó iratokban többször szerepel, hogy a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség vezető képviselői nem tudtak a tervezett intézkedésről. Ennek igazságtartalmát több forrás árnyalja. Egyfelől a szövetség levéltári anyagában, a „színházi területen végrehajtott racionalizálás iratai”⁸⁴ szerint a személyi és strukturális átalakításokról már legalább 1954. május 18-tól készültek listák, bár jellemzően dátum és aláírás nélkül, s az sem derül ki belőlük, kinek készültek. Általában külön oszlopok tartalmazták az elbocsátandókat, a szerződtetendőket és az elvágódókat. Az első listák készültkor a Fővárosi Víg Színház megszüntetése még nem szerepelt a tervekben, az esztrád-színház társulatát azonban már szervezték. Ezt bizonyítja a Szövetség Intézőbizottsága által a színházak együttesének megerősítésével (illetve a színházak következő évi átszervezésével) kapcsolatos javaslatok megtételére kijelölt bizottság tagjainak (Apáthi Imre, Marton Endre és Gábor Miklós) június 4-i javaslata. A feljegyzés címzettje, az MDP KV Agitációs és Propaganda Osztálya mindennapos munkakapcsolatban állt a Szövetség pártvezetőségével és az NM Színházi Főosztályával. A bizottsági tagok közül csak Apáthi Imrének volt kapcsolata a zenés színházzal: 1947–1948-ban rendezett a Fővárosi Operettszínházban, 1950–1952 között pedig a társulat színésze és rendezője volt. Akárcsak Marton Endre rendező és Gábor Miklós színész, ebben az időszakban Apáthi is a központi pártvezetéshez legközelebb álló, megbízható káderek közé tartozott.

A jelentésből világos, hogy legalábbis e kollégáik sorsára javaslatot tévő bizottság tagjai már 1954 tavaszától tudtak arról a feltehetőleg az NM Színházi Főosztályán formálódó tervről, hogy „a jövő színházi évadra Budapesten új esztrád színház létesül és előreláthatólag három budapesti színház kap kamaraszínházat”.⁸⁵ Azzal is tisztában voltak, hogy amennyiben az átalakítást „a Színház- és Filmművészeti Szövetség kibővített Intézőbizottsága jóváhagyja és a Népművelési Minisztérium elfogadja a Népművelési Minisztérium főosztálya hajtja végre”.⁸⁶ A szakmai szervezet vezetősége tehát már a Magyar Dráma Hete előtt tudott az Operettszínház mellé tervezett kamaraszínházról, s helyeselte az esztrádszínház tervét, vagyis a Fővárosi Víg Színház fejlődését elismerő szakmai értékelés pusztán színjáték volt. Még megdöbbenőbb azonban, hogy e három, a magas és a pártos

⁸⁴ MNL OL P 2143. XXVIII-I-10 20. d. 150. t.

⁸⁵ MNL OL M-KS 276-89. 399. ó. e. A színházak együttesének megerősítésével (illetve a színházak következő évi átszervezésével) kapcsolatos javaslatok megtételére kijelölt bizottság jelentése.

⁸⁶ MNL OL M-KS 276-89. 399. ó. e. A színházak együttesének megerősítésével (illetve a színházak következő évi átszervezésével) kapcsolatos javaslatok megtételére kijelölt bizottság jelentése.

kultúrának egyaránt elkötelezett színházi ember vetette fel a javaslatban „kizárólag vitaanyagként” a Fővárosi Víg Színház megszüntetésének lehetőségét:

„Önkéntelenül felvetődik a kérdés, hogy a zenés vígjáték felé kiszélesedett Operett Színház mellett, komolyan szükség van-e a szerepét mindeddig igazán betölteni nem tudó és az esztrád színház megalakulásával még hézagossabb együttesű Főv. Víg Színházra. [...] Nem volna-e helyesebb, ha az esztrád színházat a Főv. Víg Színházban és annak együtteséből fejleszténénk ki?”⁸⁷

A jelentésben olvasható a Fővárosi Víg Színház „gyenge énekes anyagára” tett megjegyzés is, amely – figyelembe véve, hogy a bizottsági tagok inkább a prózai színjátszásban voltak otthon – arra is utalhat, hogy a konkurens színház megszüntetésének ötlete eredhetett az ekkoriban a Szövetség pártaktív vezetőségében tevékenykedő Gáspár Margittól is. Ezt a benyomást erősíti meg a vonatkozó rész konklúziója is: „Amennyiben úgy látják felsőbb szerveink, hogy a Főv. Víg Színház megtartandó, úgy komoly énekhangi megerősítést javasolunk a Főv. Víg Színház társulatában, mert ezzel a hanganyaggal, amit a társulat reprezentál, nem konkurrens, de halvány imitációja csak a Főv. Operett Színháznak.”⁸⁸ Az is merőben eltér a szövetség nyilvános diskurzusától, hogy a bizottság tagjai maguk biztatták racionalizálásra „felsőbb szerveiket”: „Színházi kultúránkban csak akkor várhatunk komoly emelkedést, ha minden liberalizmus nélkül az együtteseket megtisztítjuk a pályára alkalmatlan elemektől.”⁸⁹ A Fővárosi Víg Színház megszüntetéséről hozott minisztériumi határozat tehát támaszkodhatott a szakmai szövetség előzetes „ajánlására”.

Az 1954-es racionalizálás színházi területen valószínűsíthető méreteiről már újra egy, a Szövetség iratanyagában található dátum és aláírás nélküli táblázat tudósít.⁹⁰ Ebből kiderül, hogy a színházi racionalizálást Budapesten lényegében a második, sikeres zenés szórakoztató színház 209 dolgozójának elbocsátásával hajtották végre. Ezen kívül csak az Ifjúsági Színházat érintette a leépítés, miközben a Fővárosi Operettszínház társulatának létszáma 96-tal nőtt. (Ebből a 79 „egyéb”, nem színész tag, valószínűleg az ének-, tánc- és zenekart erősítette.)

A dokumentum számai szerint a racionalizálás országosan 258 színházi dolgozó leépítését jelentette. Azt, hogy az elbocsátások komoly szociális gondot okoztak, az is mutatja, hogy az iratanyagban szerepel a szerződés nélküli színészek listája is lakcímmel, összesen 350 névvel.⁹¹

A szövetség munkanaplójából követhető az a felgyorsított ügymenet, amelyvel utólagosan hitelesítették az NM színházi racionalizálásra vonatkozó dönté-

⁸⁷ MNL OL M-KS 276-89. 399. ó. e. A színházak együttesének megerősítésével (illetve a színházak következő évi átszervezésével) kapcsolatos javaslatok megtételére kijelölt bizottság jelentése.

⁸⁸ MNL OL M-KS 276-89. 399. ó. e. A színházak együttesének megerősítésével (illetve a színházak következő évi átszervezésével) kapcsolatos javaslatok megtételére kijelölt bizottság jelentése.

⁸⁹ MNL OL M-KS 276-89. 399. ó. e. A színházak együttesének megerősítésével (illetve a színházak következő évi átszervezésével) kapcsolatos javaslatok megtételére kijelölt bizottság jelentése.

⁹⁰ MNL OL P 2143. XXVIII-I-10 20. d. 150 t. 604.

⁹¹ MNL OL P 2143. XXVIII-I-10 20. d. 150 t.

seit.⁹² 1954. szeptember 3-án rendkívüli intézőbizottsági ülést rendeztek, ahol a színházi terület racionalizálása volt napirenden. Rá egy napra a racionalizáló bizottság közölte a Fővárosi Víg Színház, a Fővárosi Operett Színház és a Vidám Színpad behívott igazgatóival, amit azok már egyébként is tudtak. A szeptember 6-i ülésen Gáspár Margit – Szilágyi Beával, Major Tamással, Horvai Istvánnal, Bozóky Istvánnal, Marton Endrével együtt – már a racionalizáló bizottság tagjaként szerepelt. Miután lebonyolították e koreográfiát a vidéki, majd a pesti igazgatókkal, a bizottság „összeállította az anyagot”, s a szeptember 10-i rendkívüli intézőbizottsági ülésén már meg is vitatták azt. Rá egy hónapra, október 12-én beszámoló hangzott el a racionalizálással kapcsolatban végrehajtott feladatokról.

UTÓHANGOK

A Fővárosi Víg Színház megszüntetéséről nem adott hírt a Nagy Imre-korszak enyhültebb hangnemét sugallni szándékozó *Színház és Mozi*, amely 1954 márciusától lett újra műsorújságból képes hetilappá. A május 21-i számban még „Szombat este a *Szombat délutánnál*. A csepeli Papírgyár dolgozóinak látogatása a Fővárosi Víg Színház előadásán” címmel jelent meg képes riport, a június 11-i számból pedig arról értesülhettek az olvasók, hogy az „új Fővárosi Víg Színház felépítése meggyorsul. A régi színházépületet teljesen lebontották s helyébe 1955 szeptemberére újonnan felépül Budapest második operettszínháza.”⁹³

Az új évad kezdetén azonban sem a színházi térképről eltűnt Fővárosi Víg Színház, sem társulatának sorsa, sem a racionalizálás nem szerepelt az újságban. Az „Indul az új színházi év. Kőrséta a budapesti színházakban” című cikkben csak egy homályosan fogalmazott mondat tudósított a strukturális változásokról: „A társulatok összeállítása a nyár folyamán megváltozott, ami elsősorban annak érdekében történt, hogy a közönség tökéletesebb előadásokat kapjon, s a színészek még sokoldalúbban fejthessék ki képességeiket.”⁹⁴ A Fővárosi Víg Színház mindössze egy kommentálatlan utalás erejéig szerepelt a Fővárosi Operettszínházról szóló részben: „A nagyszerű társulat kamaraszínházat kapott a Dohány utcában, a volt Fővárosi Víg színház helyiségében.”⁹⁵ A *Szombat délután* eltűnt a programból. Gáspár Margit decemberi nyilatkozatában beszélt az új kamaraszínházukról: „Nem rajtunk múlt, hogy ez a helyiség jutott nekünk.”⁹⁶ Azért azt is elárulja:

„Régóta szükségünk volt kamaraszínházra, mert a nagyoperett csak egyfajta lehetőséget ad, és prózaképes színészeinken a fáradtság jelei kezdtek mutatkozni. Mi pedig

⁹² OSZK SZT 406.545. Az ülések jegyzőkönyveit nem találtuk meg.

⁹³ *Színház és Mozi* 1954. június 11. 22.

⁹⁴ *Színház és Mozi* 1954. augusztus 27. 3.

⁹⁵ *Színház és Mozi* 1954. augusztus 27. 5.

⁹⁶ *Színház és Mozi* 1954. december 17. 4.

egyre több ilyen színészt kívánunk foglalkoztatni a zenés vígjáték elhanyagolt, fontos műfajában.”⁹⁷

Némi cinizmussal még a Halász Kálmán levelében szereplő vádra is reflektál, mely a Fővárosi Operettszínház monopolhelyzetét nehezményezte: „igen egészséges »Blaža Lujza Színház-sovinizmus« alakult ki: két színházunk állandóan versenyez egymással.”⁹⁸ A közönségbarátnak szánt hetilap tehát reakció nélkül átsiklott a népszerű pesti zenés színház eltűnése felett.

1954 ősze azonban nem jelentette a zenés színházi fogyasztói igények érvényesíthetőségének végét. Mi több, a reformoperett-koncepció végleges vereséget szenvedett az immár konkurens nélküli Fővárosi Operettszínházban. November 12-én, nem sokkal a Hazafias Népfront első kongresszusán a júniusi politika sikerét hirdető Nagy Imre-felszólalás után mutatták be Kálmán Imre *Csárdáskirálynő* című új, osztályharcosra átigazított szövegkönyvvel ellátott operettjét Szinetár Miklós rendezésében, Honthy Hanna és Feleky Kamill főszereplésével. A librettót a Békeffy István és Kellér Dezső szerzőpáros készítette, s ezt ugyanolyan dramaturgiai technika szerint állították össze, mint a *Szombat délutánét*: a szereplők szájába adott sorozatos arisztokrácia-kritika és önkritika háttérben ott rejtöztek implicit intertextusokban a háború előtti zenés szórakoztató hagyományra való utalások.⁹⁹ A rendezésben felfedezhetők voltak ugyan a politikai előadási forma elemei, de a librettóírói, színészi, s főleg a zenei dramaturgia a nézőt a szórakoztató zárt előadásformaként való befogadás felé terelte. A színházat megostromolták a nézők a *Csárdáskirálynő* jegyeiért, 1955. január 15-én már az ötvenedik, 1956. május 29-én a háromszázadik előadást tartották.¹⁰⁰ Még 1954-ben bemutatta a Békeffy–Kellér-féle *Csárdáskirálynő*-adaptációt a szegedi, a debreceni, a miskolci, a pécsi és a győri színház. 1954-ben, az országban a 291 *Csárdáskirálynő*-előadást 227 513 néző, 1955-ben a 600 előadást pedig 498 070 néző látta.¹⁰¹

A kínos siker azt is demonstrálta, hogy a nevelő szórakoztatás 1954-re manifesztálódó válságát nem sikerült a Fővárosi Víg Színház kiiktatásával megoldani. A nézői roham a Kálmán-operett jegyeiért világos bizonyítéka volt a zenés színházi fogyasztási szokások rövid távú változtathatatlanságának, ezután már nem lehetett a termelési operetteket a dolgozók igényeként feltüntetni. 1955-öt uralta a *Csárdáskirálynő*, és a „polgári kultúrszemét beáramlása” helyett immár a Kálmán-adaptáció sikerén borongó válságdiskurzus lett jellemző.¹⁰² Gáspár Margit 1956 októberében lemondott az Operettszínház igazgatói posztjáról, 1957-től utódja az államosítás előtti elődje, a megszüntetett Fővárosi Víg Színház zenei vezetője, Fényes Szabolcs lett.

⁹⁷ *Színház és Mozi* 1954. december 17. 4.

⁹⁸ *Színház és Mozi* 1954. december 17. 4.

⁹⁹ Heltai 2012: 201–219.

¹⁰⁰ Rátónyi 1984: 332.

¹⁰¹ Taródi-Nagy (szerk.) 1962: II. 126–127.

¹⁰² Heltai 2012: 57–65.

FORRÁSOK

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

VIII.3806. Fővárosi Vígszínház iratai, 1949–1954.

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)

M Magyar Dolgozók Pártja (MDP)

M-KS 276-53. Politikai Bizottság jegyzőkönyvei, 1948–1956.

M-KS 276-58. Politikai Bizottság és Titkárság tagjai között körözött anyagok, 1954–1955.

M-KS 276-65. Rákosi Mátyás titkári iratai, 1948–1956.

M-KS 276-89. Agitációs és Propaganda Osztály iratai, 1950–1956.

M-KS 276-91. Tudományos és Kulturális Osztály iratai, 1953–1956.

P 2143. Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség iratai, 1949–1957.

Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) Színháztörténeti Tár (SZT)

406.545. A Színház- és Filmművészeti Szövetség munkanaplója 1951. július 1-től 1954. december 31-ig.

406.548. Jegyzőkönyv az 1954. július 5-én a Budapest Városi Tanács VB által rendezett Színházi Közönségkonferenciáról.

FM6/6580. Fényes Szabolcs – Boros Elemér – Romhányi József: *Két szerelem*.

Fond 14. Kellér Dezső (1905–1986) hagyatéka.

Fond 18. Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség irattárának töredéke, 1952–1958.

MM 20.331. Békeffy István – Kellér Dezső – Fényes Szabolcs (Jeney Imre ötletéből): *Szombat délután*.

Illyefalvi I. Lajos (szerk.) 1925–1934: *Budapest Székesfőváros statisztikai évkönyve (1925–1944)*. (10 kötet.) Budapest.

Esti Budapest, 1954.

Magyar Nemzet, 1954.

Szabad Nép, 1954.

Színház és Mozi, 1954.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Carlson, Marvin 2000: A színház közönsége és az előadás olvasata. *Critikai Lapok* 3–4. 33–38.

Gáspár Margit 1949: *Operett*. Budapest.

Heltai Gyöngyi 2012: *Az operett metamorfózisai (1945–1956)*. A „kapitalista giccs”-től a „haladó mimusjáték”-ig. Budapest.

Kende István 1955: Színházművészetünk a márciusi párthatározat tükrében. *Színház- és Filmművészet* (6.) Június. 401–415.

- Lontay László 1954: Két szerelem. *Színház és Filmművészet* (5.) Július–augusztus. 332–336.
- Marinis, Marco de 1999: A néző dramaturgiája. Egy valószínűtlen asszociáció. *Critikai Lapok* 10. 26–31.
- Mesterházi Lajos 1952: Boldogság. In: uő: *Hűség*. Budapest, 91–156.
- N. N. 1943: Adatok a budapesti színházkultúra egy évtizedéhez. *Statisztikai Értesítő* 118–120.
- Rainer M. János 1999: *Nagy Imre. Politikai életrajz II. 1953–1958*. Budapest.
- Rátonyi Róbert 1984: *Operett I–II*. Budapest.
- Taródy-Nagy Béla (szerk.) 1962: *Színpad és közönség. Magyar színházi adatok I–II*. Budapest.
- Venczel Sándor 1999: Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal. *Színház* (32.) 8. 17–19.

Péteri Lóránt

Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok*

Az 1956-os forradalomhoz kapcsolódó nagy kivándorlás jóval drámaiban érintette a magyar zenei előadó művészetet, mint a zeneszerzést. Ennek okai nyilvánvalóan szerteágazóak. Tanulmányomban hipotézisként kívánom felvetni, hogy az egyes zenészsakmáknak a kivándorló muzsikusok körében mutatkozó gyengébb vagy erősebb számaránya összefüggést mutat a jövedelmi perspektívák, illetve a tényleges jövedelmek zenészlírágon belüli differenciálódásával. Tudomásom szerint az államszocializmus zenei elitjének jövedelmi viszonyairól nem született még számottevő publikáció.¹ Írásom ezt célozza meg: levéltári források alapján vizsgálom a vezető „könnyűzenei” és „komolyzenei” komponisták, valamint az országosan ismert előadóművészek személyes, illetve az egyes zenei szakmák képviselőinek átlagos jövedelmét az 1950-es évek második felében. Kérdésfelvetésem alapvetően a jövedelmek mértékére és szerkezetére irányul. A bevételek jellemző típusait elemezve vizsgálom, hogy a zeneszerzői jogdíj, illetve az előadóművészi prémium piaci eredetű kategóriáit hogyan formálta saját képére az újraelosztáson alapuló kultúrafinanszírozási környezet; rekonstruálok továbbá azt is, hogy az ilyen típusú bevételek mögött milyen döntéshozatali mechanizmus állt. Mindezek alapján megpróbálok következtetéseket levonni a zenészsakma társadalmi presztízsét, illetve belső tagozódását illetően, és felvetem azt a kérdést is: vajon a jövedelmi viszonyokról szerzett új ismereteink szükségessé teszik-e, hogy a történeti vizsgálódások reflektorfényében álló zenei notabilitások esetében revideáljuk az egykorú politikai megítélésükről, illetve a hivatalos zeneéletbe való beágyazottságukról kialakult nézeteket?

A jellemzően az 1956. és 1958. évre vonatkozó adatok lehetővé teszik, hogy az államszocializmus forradalom előtti és utáni berendezkedését illetően a folyamatosságra és megszakítottságra vonatkozó kérdést is fel lehessen tenni. E pillanatfelvételeknek ugyanakkor megvannak a maguk nyilvánvaló korlátai is. Remélem egyfelől, hogy a későbbiekben, újabb lelőhelyek bevonásával olyan forrásokra bukkanok majd, amelyek lehetővé teszik a zenészművészek jövedelmek

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Valuch Tibor a *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében* című monográfiájában az írói elit jövedelmi viszonyait elemezve egyenesen úgy fogalmazott: „Az összehasonlításra jelenleg nincs lehetőség, mert más művészeti ágak esetében hasonló dokumentumok ez idáig még nem kerültek nyilvánosságra.” Valuch 2002: 137–138.

adatolásának kiterjesztését a Kádár-korszak konszolidált periódusára is. A jövedelem és az emigráció kérdésére összpontosító vizsgálódásom természetesen csupán egy dimenzióját ragadhatja meg a zenészek társadalomtörténetének, amelynek teljes feltérképezése még az általam vizsgált szűk időszakra nézve is további kutatásokat igényel majd.

EMIGRÁCIÓ

A muzsikások távozása a 20. századi magyarországi emigráció ama negyedik nagy hullámának volt része, melynek során mintegy 170 000 ember vándorolt el véglegesen az országból. Közöttük ismét felülreprezentáltak voltak a művészek és értelmiségiek.² Az 1949-ben szovjet mintára megalakított Magyar Zene-művészek Szövetségének, amely magában foglalta a Rákosi-korszak zenei életét működtető könnyű- és komolyzene-szerzői, előadóművészi, zenetudományi és zenepedagógusi szakmai elit tagjait, a forradalom előtt 261 tagja volt.³ A szervezet feljegyzése szerint 1959-ig 35 fő, tehát a forradalom előtti tagság 13%-a hagyta el tartósan vagy véglegesen az országot. A többség illegálisan emigrált (azaz korabeli elnevezéssel „disszidált”), kevesebben törvényes keretek között távoztak (tehát kivándoroltak); mások hivatalosan jóváhagyott külföldi tartózkodásuk meghosszabbításával próbálták fenntartani a visszatérés lehetőségét.⁴ Lexikonok, kézikönyvek, sajtóban megjelent nekrológok és szakirodalmi utalások alapján 21 fő esetében tudtam pozitívan dokumentálni a tartós – évtizedekre nyúló vagy a muzsikus külföldi halálával záruló – emigráció tényét.⁵ A Zene-művészek Szövetségének emigránslistája viszont olyanok nevét is tartalmazza, akik életüket és pályafutásukat (végül) Magyarországhoz kötötték – így például az opera- és operettprodukciókban fellépő énekes-színésznő Blaha Mártáét, aki 1959 és 1977 között különböző magyarországi színházak, illetve előadó együttesek társulati tagja volt. Tanácsosabb tehát a Magyar Zeneművészek Szövetsége forradalom előtti tagságának köréből emigrált minimum 21 főről, azaz a tagság legalább 8%-áról beszélni.

A 35 fős teljes névsorral kapcsolatban legfeljebb annak leszögezését tartom szükségesnek, ami a szűkebb, ellenőrzött listáról is elmondható: a rajta szereplők közül csupán Ligeti György művészi tevékenysége összpontosult kizárólag a zeneszerzésre. A többi, zeneszerzéssel is foglalkozó emigráns életútjáról elmondható, hogy nem ez volt a lényegi eleme: a sokoldalúan képzett Bánhalmi György kon-

² Romsics 1999: 404.

³ A szervezet tevékenységének hivatalos kereteire lásd MNL OL P 2146/59. A Magyar Zene-művészek Szövetsége közgyűlése által 1953. december 13-án elfogadott, a Belügyminisztérium által 1954. május 27-én jóváhagyott módosított alapszabályok.

⁴ MNL OL P 2146/60. 1956-os tagnévsor 1959-es kommentárokkal.

⁵ A fenti életrajzi adatok forrásai, ha másként nem jelzem: Szabolcsi – Tóth (szerk.) 1935; Bartha (főszerk.) 1965; Dahlhaus – Eggebrecht (szerk.) 1983–1985; Kenyeres (főszerk.) 1994; Székely (főszerk.) 1994.

certzongoristaként vált ismertté; Halász Kálmán orgonistaként folytatott munkája mellett komponált; Lányi Viktor esetében pedig egy *all-round* zenés színházi szakember, szövegíró, műfordító, zenekritikus és zenei ismeretterjesztő színes tevékenységének volt része a daljátékok, szonok és dalok olykori komponálása.

Megállapítható tehát, hogy a Zeneművészek Szövetsége emigránsai túlnyomórészt a magyar előadó-művészet, illetve a zenepedagógia területéről távoztak, közöttük az 1945, sőt, az 1948 utáni zenei élet szakmai szempontból kiemelkedő figurái, vezető pozíciókat betöltő szereplői is. Az emigrációs hullám következményeként vezetés nélkül maradt a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola (közkeletű nevén a Zeneakadémia); elveszítette művészeti vezetését az akkoriban legjelentősebbnek számító fővárosi együttes, a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, illetve Énekara, valamint a Fővárosi Operettszínház és a miskolci Állami Zenekonzervatórium. De lássuk a konkrét életpályákat is! A kétszeres Kossuth-díjas, kiváló művész Zathureczky Ede hegedűművész 1943-tól a radikális politikai változások ellenére folyamatosan működhetett a Zeneakadémia főigazgatójaként, illetve a hegedűművész-képzés irányítójaként. Zathureczky 1956 novemberében Bécsbe, majd onnan 1957-ben az Egyesült Államokba távozott. A Zeneakadémia vezetéséről levélben mondott le, de külföldi tartózkodásának ismétlődő meghosszabításához beszerezte a hivatalos engedélyeket – ezzel, s főtanszakvezetői pozíciója fenntartásával igyekezett megőrizni a visszatérés lehetőségét. Útlevelének érvényességét utoljára 1958. október 3-án terjesztették ki az 1959. július 1-jéig tartó időszakra; ugyanekkor Zathureczkyt a washingtoni magyar nagykövetségen keresztül figyelmeztették arra, hogy zeneakadémiai „helye a végtelenségig nem tartható fenn”.⁶ A bizonytalan kimenetelű alkufolyamatnak Zathureczky 1959. május 31-én bekövetkezett váratlan halála vetett véget.

A Kossuth-díjas és érdemes művész Somogyi László nem csupán a Rádiózenekar vezető karmestere (1951-től), de a Zeneakadémia vezénylés tanára is volt (1949-től), aki a háború utáni évtized egyik legfoglalkoztatottabb magyar muzikusaként döntött az emigráció mellett. Az 1956-ban szintén a távozást választó Darázs Árpád 1952 és 1955 között töltötte be a Magyar Rádió és Televízió Énekkarának karnagyai pozícióját.⁷ Véglegesnek bizonyult Várady László 1957-ben kezdődő bécsi tartózkodása is: a karmester emigrációjáig az Operettszínház zeneigazgatója volt (1949–1957) és a Magyar Filmgyártó Vállalat zenei vezetőjeként működött. Galánffy Lajossal nem csupán a miskolci Állami Zenekonzervatóriumot igazgató zongoraművészt veszítette el a magyar zeneélet, de egy olyan, a kommunista pártba 1946-ban belépett személyiséget is, akit a kultúrpolitikai vezetés 1950-ben a Magyar Állami Operaház lehetséges vezetőjeként is számításba vett.⁸ Az előzőekben már említettekén kívül a Zeneművészek Szövetsége emigráns karmesterei között találjuk Kertész Istvánt, aki

⁶ MNL OL XIX-I-4-rrr. 1263/1958 (1. doboz). Szarka Károly külügyminiszter-helyettes Aczél Györgyhöz, a művelődésügyi miniszter első helyetteséhez, Budapest, 1958. október 3.

⁷ Kiss 2012.

⁸ Párttagságára és az Operaház élére történő jelölésére vonatkozóan lásd Bolvári-Takács 2010.

1952 és 1956 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán karmesterséget és korrepetíciót tanított, 1953-tól 1955-ig pedig a Győri Szimfonikus Zenekar karmestere, majd 1955-től a budapesti Operaház korrepetitor-karmestere volt; Kulka Jánost, aki 1950–1952 között korrepetitor, 1952–1955 között vezető korrepetitor, 1955–1957 között karmester volt a budapesti Operaházban; valamint Rozsnyai Zoltánt, aki 1954-től rendszeresen vezényelte a Magyar Állami Hangversenyzenekart.

A hivatalosan nyilvántartott előadóművészeknek csupán töredéke jutott az állami hangversenyrendező, az Országos Filharmónia szólista státuszaiba.⁹ E státusz, illetve a Magyar Rádió szólista pozíciójának birtokosai közül kerül ki az emigránsok következő csoportja: a már emlegetett Bánhalmi György, valamint Hidy Márta hegedűművész. Hajdu István zongoraművész 1945-től a Rádió, majd a Filharmónia állandó kísérői kinevezését élvezhette, 1955-ben Liszt-díjban részesült. A Magyar Zeneművészek Szövetsége további emigráns szólistái között találjuk Berkovits Tibor hegedűművészt; Engel Iván zongoraművészt, aki 1945 és 1956 között a Zeneakadémia tanáraként működött; a már emlegetett Halász Kálmánt, aki a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskolában (korábbi nevén a Budapesti Állami Zenekonzervatóriumban) tanított, mint a szintén emigráns Sebők György zongoraművész. Az elvándorló zongoraművészek sorát Schneider Hédy és Vásáry Tamás említésével zárom. A Zeneművészek Szövetsége tagságából biztosan emigrált még Vadas Ágnes hegedűművész és Szamosi Lajos énekmester.

A zeneszerzők, illetve az előadóművészek és zenepedagógusok emigrációs hajlandóságának volumenbeli különbségét nem tekinthetjük a zeneélet belső szakmai tagozódását tükröző evidenciának, ugyanis a Zeneművészek Szövetségében a zeneszerzői szakma felül volt reprezentálva, így a Szövetségen belül a szakmák létszám szerinti jelenléte nem tükrözte azoknak a teljes zenei élet szintjén érvényesülő számarányát.¹⁰ Ám ezeket az arányokat sem kell latolgatnunk ahhoz, hogy észrevegyünk egy másik fontos különbséget. Míg az előadó-művészet terén az emigránsok között Kossuth-díjas zenei mogulokat, illetve az államszocialista hangversenyélet intézményeiben kiemelten kezelt szólistákat találunk, addig a zeneszerzői elvándorlás hullámai a szakmai presztízsnak, a hivatalos elismertségnek, illetve a vezető pozícióknak ezt a szintjét még csak nem is érintették. A zeneakadémiai tanulmányait 1950-ben befejező, ezt követően az intézmény zeneelmélet tanáraként működő Ligeti György emigráció előtt írt műveit az utókor joggal tekintheti a háborút követő évtized talán legüdítőbb magyar zenéjének, 1956 utáni munkássága pedig meglehetősen széles körű konszenzus szerint a 20. századi nyugati zenetörténet alkotói csúcsteljesítményei közé tartozik. A magyar zeneéletben 1956-ig elfoglalt státuszát azonban mindennél jobban tükrözi zenéjének játszotttsága, amely az utolsó évben nem különbözhetett lényegesen egy

⁹ Tallián 1991: 92.

¹⁰ 1956-ban a tagság negyede, 66 fő részesült zeneszerzői jogdíjban. MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dossz./1957 (49. d.). „1956. évi felosztás”. Vö. MNL OL P 2146/60. 1956-os tagnévsor 1959-es kommentárokkal.

másik emigráns szerzőtől, a kompozíciós szakma peremén elhelyezkedő, zongorista Bánhalmi Györgyétől. Lányi Viktor 1956-ra már egyáltalán nem volt jelen a zeneéletben komponistaként: jogdíjat csak szövegíróként vett fel. Jelentősebb volt Halász Kálmán játszotttsága mielőtt elhagyta az országot – de helyzetét ettől még sem a zenei nyilvánosságban való jelenlét, sem a szakmai befolyás és tekintély szempontjából nem lehet az előadó-művészet területéről, mondjuk Somogyi Lászlóéval ekvivalensnek tekinteni.¹¹ Az eddigiekben körvonalazódó képen az sem változtat, ha a Zeneművészek Szövetsége szervezeti keretein kívülre is vetünk egy pillantást. A hivatalos szervezetnek nem volt tagja, de a forradalmi Magyar Zeneművészek Szabad Szövetségének tevékenységében részt vett Hajdú András (André Hajdu), aki hivatásos zeneszerzői és népzene kutatói pályafutásának éppen a kezdetén állt, amikor elhagyta az országot.¹² A komoly és könnyű műfaj határvidkein működő, karmesterként is tevékenykedő Polgár Tibor 1961-es emigrációja úgy tűnt, szintén nem rendítette meg a szocialista zeneéletet.

Egy 1958-as feljegyzés szerint a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola diákjainak mintegy 20%-a disszidált a forradalmi időszakban.¹³ Számszerű adataink vannak még két országos jelentőségű zenekar tagságának megfogyatkozásáról. Az Állami Hangversenyzenekarból 13, az Operaház zenekarából pedig 24 játékos távozott nyugatra.¹⁴ A zenekarok és a Zeneművészek Szövetsége emigránslistái között névazonosság alapján legfeljebb egy átfedést találunk, így a Zeneművészek Szövetsége és a két zenekar köréből máris 58 fő feletti olyan emigránssal számolhatunk, aki a hazai zenekultúra legfontosabb helyszínein töltött be művészi pozíciót. Ez a szám persze semmilyen értelemben nem tekinthető irányadónak, hiszen 1956-ban emigrált a fenomenális zongoravirtuóz Cziffra György is, aki illegális határátlépési kísérlete okán 1950 és 1953 között szabadságvesztését töltötte; s a forradalom nyomán megnyíló határon át távozott Svéd Sándor is, aki fényes nemzetközi karrierjét kényszerűen megszakítva került 1950 és 1957 között a Magyar Állami Operaház magánénekesi parkolópályájára. Ők nem voltak tagjai a Zeneművészek Szövetségének.

Emlékeztetni kell továbbá a Tallián Tibor által idézőjelben „lopakodó emigrációnak” nevezett, időben jóval kiterjedtebb jelenségre is.¹⁵ A nyugati

¹¹ Következtéseimet a Szerzői Jogvédő Hivatal által az 1956. évre a játszotttság után kifizetett („kiszámítás szerinti”) összegekre alapozom. Ligeti György 367 Ft, Bánhalmi György 387 Ft, Halász Kálmán 1760 Ft jogdíj felvételére volt jogosult 1956-ban. MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dosszié/1957 (49. doboz), 1956. évi felosztás. Vö. jelen írás 1. táblázata. Ligeti Magyarországon született műveinek játszotttségára, fogadtatására az 1956-ot megelőző időszakban lásd továbbá Beckles Willson 2007: 52–53.

¹² MNL OL P 2146/59. Jegyzőkönyv az 1956. december 11-én tartott szövetségi taggyűlésről. Hajdú Andrást a Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége Ideiglenes Forradalmi Bizottmány tagjává választották, „a diplomás zenész-ifjúság képviselőjeként”. További életrajzi adataira lásd Szalay 2007: 373–374.

¹³ MNL OL M-KS-288-33. 1958/7. A Zeneművészeti Főiskola pártszervezetének jelentése a Zeneművészeti Főiskola pártszervezetének helyzetéről és munkájáról [1958].

¹⁴ MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dosszié (49. doboz). Kézirat feljegyzés 1957-ből.

¹⁵ Tallián 1991: 115.

koncertfellépések és versenyszereplések lehetőségét a magyar kulturális adminisztráció az ötvenes évek első felének elzártsága után – nehézkesen és szigorúan ellenőrzött, de – már 1955-től kezdve újból lehetővé tette a muzsikusk számára, akik közül ezt többen a permanens nyugati tartózkodás megalapozására használták.¹⁶ Így telepedett le Londonban 1961-ben Pauk György, majd 1962-ben Frankl Péter. Fasang Árpád alkalmasint csalódott lehetett, ugyanis 1958-ban, a Művelődésügyi Minisztérium osztályvezetőjeként még azon fiatal művészek közé sorolta a két kiváló muzsikust, akik, bár nem párttagok, „emberi és politikai magatartásuk alapján a párthoz közelállónak” tekinthetők.¹⁷ Fasang sorait persze úgy is értelmezhetjük, hogy e minősítéssel egyengetni próbálta az általa felismert tehetségek útját. Mindez azt sejteti, hogy Breuer János helyesen becsülte, amikor úgy fogalmazott: a muzsikusk „százával” hagyták el az országot – s itt már nem csupán a szakmai elit egyéni képviselőire, illetve az elit zenei együttesek tagjaira kell gondolnunk.¹⁸

Az eddigiek tanulságait a komponistákra vonatkoztatva úgy összegezhethetnénk, hogy a magyar zeneszerzésnek nem volt meg a maga Panufnikja. Ez az ígéretesen induló lengyel zeneszerző hazája sztálinista zeneéletében a párt és az állam által különös megbecsüléssel övezett, válogatott privilégiumokban részesített, „párton kívüli zenei nagyság” funkcióját töltötte be, vagyis a zenei élet kommunista égisz alatt zajló, de a kommunistákon túlterjeszkedő integrációjának példája volt. Andrzej Panufnik 1951-ben komponált Béke-szimfóniáját a lengyel szocialista realista zene nagy győzelmeként ünnepelték, a művet még 1951–52 folyamán bemutatták a Német Demokratikus Köztársaságban és a Szovjetunióban is. Panufnik aztán 1954-ben, amikor karmesterként Zürichben turnézott, disszidált, s végül Angliában telepedett le. A lengyel zenepolitikát nem is érthette volna nagyobb sokk: azonnal letiltották a zeneszerző valamennyi művét a hangversenyek és a rádió műsoráról. Így meglehetősen ironikus helyzetet teremtett, hogy 1955-ben a Béke-szimfónia USA-beli bemutatóját a Voice of America sugározta Lengyelországba. Az 1956-ban itthon maradó magyar zeneszerzők hallgatolagos megfontolásait mindenesetre megszólaltatni látszik az 1914-ben született Panufnik panasza az ötvenes és hatvanas évek fordulójáról: „Dobbantottam Lengyelországból, ahol az első voltam – hogy egy senki legyen belőlem Angliában.” Sir Panufnik később mindazonáltal újra önmagára, egyúttal új közönségre és megbecsülésére lelt.¹⁹

Panufnik sorsa a magyaroké közül legfeljebb nemzedéktársáéra, a szakmai pályáját igen tudatosan építő Kodály-tanítványéra, a zeneszerző és népzeneku-

¹⁶ Tallián 1991: 91–92.

¹⁷ MNL OL XIX-I-4-aaa. 81. dosszié/1957-58 (56. doboz). Fasang Árpád: Feljegyzés Benke elvtársnőnek, Budapest, 1958. május 12.

¹⁸ Breuer 1985: 332.

¹⁹ Thomas 2005: 65–69, idézet a 66. oldalról. Panufnik angol nyelvű nyilatkozatának nyelvi humorát gyér fordításom nem adja vissza: „I had leapt from my Polish position of No. One to No One at All in England.”

tató Veress Sándoréra emlékeztet, aki Kossuth-díja megítélésének évében emigrált, s már a díjat sem vette át. A különbségek azonban a párhuzam megvonását mégsem teszik lehetővé. Veress egyfelől tagja volt a kommunista pártnak; másfelől rögtön abban az évben emigrált, amikor a zeneélet sztálinista keretei megszilárdultak. Veress 1945-től a Magyar Kommunista Párt, majd a Magyar Dolgozók Pártja Zenei Bizottságában, továbbá a párt zeneakadémiai „szektorfelelőseként” tevékenykedett.²⁰ E tevékenységét ugyan nem részletezi 1985-ben interjúk alapján készült „Önéletrajzában”, arról viszont beszámol, hogy emigrációjához a Rajk-per rádióközvetítése adta a döntő lökést, mely római tartózkodása során érte: „Tudtam személyes tapasztalatból, hogy László becsületes, egyes ember. [...] Rajk preparált hangja, vallomása, melyben minden, soha el nem követett bűnt magára vállalt, és a halálos ítélet: mindez mélységesen elkeserített és valósággal sokkos idegállapotba hozott.” Bónis Ferenc helyzetértékelése, mely szerint Veress 1949-ben „a diktatúra felé *sodródó* Magyarországról” menekült el, Veress döntésének idejét és okát figyelembe véve talán nem a végső szót mondja ki e kérdésben.²¹

Eltérő emigrációs attitűdjeik értelmezésekor érdemes megfontolni, hogy a zenei előadóművészek, illetve a zenei alkotóművészek professzionális és társadalmi csoportként igen eltérő tapasztalatokat szereztek a Rákosi-korszakban. A nemzetközi – szocialista táboron kívüli – szakmától és felvevőpiactól való elzártság nyilvánvalóan mind a két csoportot minőségeséssel és lehetőségei beszűkülésével sújtotta. A kanonizált klasszikus-romantikus repertoárt játszó magyar előadóművész ezzel együtt feltételezhette, hogy szakmai kompetenciája a politikai nyugaton továbbra is piacképes tudást jelent. A zeneszerző azonban, aki akkor már szűk évtizede a politikai ideológiából levezetett normatív esztétika, valamint az elzártság gyakorlatából és a zsdanovizmus elméletéből egyaránt adódó nemzeti zenei autarkia jegyében komponált, 1956-ban már kételkedhetett szakmai felkészültségének konvertibilitásában.²² Feltételezésem szerint azonban azt a körülményt sem tekinthetjük mellékesnek, hogy a komponisták és az előadók önálló művészi tevékenységének finanszírozását, illetve e két csoport érdekérvényesítő képességét rendkívül eltérő módon befolyásolta az államosítás és a központosítás. Mint a következőkből látni fogjuk, a szakmai szervezeteknek a pártállami kontrollgyakorlás szándékával végrehajtott központosítása, így 1953-ban a Szerzői Jogvédő Hivatal létrejötté sajátos módon erősítette a zeneszerzői szakma lobbijét. Az államszocialista rendszer a zenei alkotó tevékenységet széles kör

²⁰ Breuer 2000: 151–154.

²¹ Veress 2007: idézetek a 7. (Bónis) és a 37. (Veress) oldalról. (Kiemelés tőlem – P. L.) 1960-ban pesti művész-értelmiségi körökben keringett a pletyka, mely szerint Kodály Zoltán – a magyar államszocialista zeneélet legnagyobb „párton kívüli” zenei celebritása – angliai emigrációra készülne, sőt, egyesek biztos forrásból azt is tudni vélték, hogy a zeneszerző már külföldön kíván családot alapítani második feleségével. Annyi bizonyos, hogy ezekről a pletykákról Kodály is tudott, s tartott attól, hogy a hatóságok ezeket komolyan is veszik. Péteri 2007: 151–152.

²² Az 1948 és 1956 közötti korszak zeneszerzés-történetéről összefoglalóan lásd Kroó 1975: 38–85.

számára tette biztonságosan, tisztesen vagy éppen kivételesen jól jövedelmező tevékenységgé. Az új magyar zenének pedig olyan dömpingszerű játszottságot biztosított, ami – Tallián Tibor szavaival élve – már a közönség legitim érdekeit sértette.²³ Az előadó-művészet területén éppen ellentétes hatást váltott ki a korábban persze szintén előszeretettel kárhozott piaci szabályozók kiiktatása. A mesterségesen egységesített, a szakmai társadalmon belüli mobilitást korlátozó, többé-kevésbé bebetonozott kategóriákra épülő, mereven hierarchikus fellépési és honorálási rendszer ugyanis még azokból is joggal válthatott ki frusztrációt, akiket a szisztéma történetesen „értékükön” alkalmazott. Ráadásul az előadóművészek sokasága számára jóval kevesebb sikerrel teremtett (mesterséges) piacot az erre hivatott állami vállalat, az Országos Filharmónia, mint amennyire képes volt játszottságot biztosítani a zeneszerzők részére.²⁴ A zenei előadóművészi szakma összlétszámához viszonyítva jóval kisebb volt a kivételes jövedelemhez jutó elit aránya, összehasonlítva a hasonlóan kivételezett zeneszerzői körrel a komponista szakma egészén belül.

ZENESZERZŐI JÖVEDELMEK

A zenei élet jövedelmeinek megítéléséhez viszonyítási alapként szolgálhat két lényegi és jellemző adat a korszakból. 1960-ban a magyarországi átlagkereset évi 18 900 Ft volt.²⁵ A hatalmi- és tudáselit alsó jövedelmi határát a hatvanas években a szakirodalom évi 60 000 Ft-nál húzza meg. Ez a csoport egyébként ebben az évtizedben a népesség 1-2%-át tette ki.²⁶ Az 1. táblázatban az állami monopolszervezetként működő Szerzői Jogvédő Hivatal 1956. évre szóló legmagasabb komolyzenei kifizetéseit találjuk. A Szerzői Jogvédő Hivatal a komoly- és könnyűzene-szerzők, valamint költők és szövegírók jogdíjaival foglalkozott.²⁷ 1956-ban összesen 83 komolyzene-szerzőnek fizettek ki mindösszesen 2 061 845 Ft-ot; az egy főre jutó átlagos kifizetés tehát 24 841 Ft volt. 15 000 Ft-nál magasabb kifizetésben 35 fő részesült. Mint látni fogjuk, 1956 a zeneszerzői bevételek szempontjából kimondottan rossz évnek számított, ami nem meglepő, mivel a forradalom kitörése után a Jogvédő Hivatalhoz egyáltalán nem folytak be a befizetések,²⁸ leállt a koncertélet.²⁹

²³ Tallián 1991: 106.

²⁴ Tallián 1991: 90–94.

²⁵ A KSH honlapján szereplő havi bruttó átlagkereset tizenkétszerese: http://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_hosszu/h_qli001.html (Utolsó letöltés: 2013. május 7.)

²⁶ Romsics 1999: 488.

²⁷ E megkülönböztetéseket, illetve kategóriákat alkalmazták a gyakorlatban.

²⁸ Lásd Járdányi Pál hozzászólását a Magyar Zeneművészek (Szabad) Szövetsége 1956. december 11-i taggyűlésén, MNL OL P 2146. 59. doboz.

²⁹ Breuer 1985: 347–350; Tallián 1991: 115.

1. táblázat

*A Szerzői Jogvédő Hivatal legmagasabb összegű kifizetései komolyzene-szerzőknek, illetve jogörökösöknek az 1956. évben (Ft)*³⁰

Név	Kiszámítás szerinti kifizetés	Prémium	Összes kifizetés
1. Kodály Zoltán	19 360	121 279	140 639
2. Weiner Leó	8383	109 151	117 534
3. Szervánszky Endre	5436	99 662	105 099
4. Szabó Ferenc	5577	95 025	100 602
5. Kadosa Pál	4608	90 245	94 854
6. Farkas Ferenc	9497	77 975	87 472
7. Ránki György	4795	68 629	73 424
8. Sugár Rezső	3043	65 775	68 819
9. Járdányi Pál	3777	63 778	67 555
10. Viski János	3462	61 709	65 172
11. Mihály András	2325	59 355	61 680
12. ifj. Bartók Béla	60 946	0	60 946
13. Bárdos Lajos	2336	56 573	58 909
14. Kókai Rezső	3418	53 434	56 852
15. Dávid Gyula	2213	49 296	51 509
16. Polgár Tibor	10 757	38 595	49 352
17. Lajtha László	3282	45 555	48 838

A zeneművek tényleges játszotttsága alapján megszerzett jogdíjat az 1. táblázatban a „kiszámítás szerinti” kifizetések oszlopa tartalmazza. A következő oszlopban található „prémium” összegét a Hivatal által elismert zeneszerzői érdemeket számszerűsítő személyes pontszám alapján határozták meg.³¹ A komolyzene-szerzők prémiumát a könnyűzenei jogdíjbevételek egy részének átcsoportosításával finanszírozták. Ezt az átcsoportosított összeget aztán az egyes komolyzene-szerzők pontszámainak arányában osztották szét.³² A táblázatból jól látható, hogy ezen újraelosztási formán keresztül a komolyzene-szerzők a „kiszámítás

³⁰ MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dosszié/1957 (49. doboz). 1956. évi felosztás. (Az összegek itt és a következőkben az 1 Ft-nál alacsonyabb, fillérben kifejezhető töredékrész feltüntetése nélkül jelennek meg.)

³¹ MNL OL XIX-I-4-aaa. 81. dosszié/1957-58 (56. doboz). Fasang Árpád Aczél Györgyhöz, 1958. április 15.

³² „A Szerzői Jogvédő Hivatal bevételének többsége a szórakoztatózenei produkciókból ered, és csak az elosztási pontszámok jelenlegi aránya juttatja a komoly műfaj szerzőit ilyen nagy jövedelemhez” – jegyzik meg a Jelentés a zeneművészet mai helyzetéről című, Budapesten, 1959. március 10-én kelt szöveg szerzői, a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége vezetői, Subik István, Sömjenyi Sándor és Baranyai Tibor. MNL OL M-KS-288-33. 1959/20.

szerintinél” nagyságrenddel jelentősebb bevételhez juthattak: 1956-ban a kifizetések összértékének 89,5%-át prémiumként ítélték meg. Ebből adódik, hogy a Bartók-jogörökös, aki a tényleges játszottsághoz kapcsolódó kifizetések alapján toronymagasan vezetné a listát – a kiszámítás szerinti kategóriában több mint háromszorosát söpörve be az ugyane kategóriában második helyen álló Kodály Zoltánt megillető összegnek –, a prémiumokkal korrigált végösszeg tekintetében már a 12. helyre szorul.

Ugyanebben az évben mindössze 22 könnyűzene-szerzőt részesítettek prémiumban, összesen 195 311 Ft értékben. Az ő egyidejű, kiszámítás szerinti kifizetéseikről sajnos nincs adatom. Bizonyos óvatosságot követeltetéseket viszont le lehet vonni abból, ha az 1956-os prémium-adatokat, ahol arra mód nyílik, összehasonlítjuk a könnyűzene-szerzőknek a Szerzői Jogvédő Hivatal által az 1958. évre kifizetett teljes összegekkel (2. táblázat). Még ha figyelembe vesszük az 1956-os év rendkívüliségét, akkor is látnivaló, hogy a könnyűzene-szerzők esetében a teljes kifizetés szignifikánsan nagyobb része alapult a tényleges játszottságon, mint a zeneszerzői érdemeket honoráló prémiumon.

2. táblázat

*A Szerzői Jogvédő Hivatal kifizetései egyes könnyűzene-szerzőknek (Ft)*³³

Név	Prémium az 1956. évre	Teljes kifizetés az 1958. évre (prémium és kiszámítás szerinti kifizetések összesen)
Fényes Szabolcs	25 428	341 000
Hajdu Júlia	1082	56 500
Horváth Jenő	8115	248 500

A 3. táblázat a Művészeti Szakszervezetek Szövetségének kimutatása alapján ismerteti néhány vezető komolyzene-szerző 1958. évi jövedelmét. A konkrét számok tanulmányozása mellett érdemes figyelmet fordítani a jövedelmek belső tagozódására is. Forrásunk ezúttal összevontan közli a Szerzői Jogvédő Hivatal kiszámítás szerinti és prémiumként történt kifizetéseit, viszont az összegek a korzakra nézve sokkal inkább tekinthetők tipikusnak, mint az 1956-osok.

A játszottságot és a zeneszerzői rangot díjazó Szerzői Jogvédő Hivatal nem az egyetlen olyan intézmény volt, amely közvetlenül finanszírozta a zeneszerzői tevékenységet és létet. A Magyar Népköztársaság Zenei Alapja „költségvetésen kívüli kiegyenlítő kezelésben” bonyolította az „állami megbízásból készülő [zene-, illetve zenetudományi – P. L.] műre történő kifizetéseket”.³⁴ Ezen a szervezeten keresztül fizették ki tehát az állami intézmények megrendelésére szüle-

³³ MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dosszié/1957 (49. doboz). 1956. évi felosztás; MNL OL M-KS-288-33. 1959/20. Subik István – Sömjenyi Sándor – Baranyai Tibor: Jelentés a zeneművészet mai helyzetéről. Budapest, 1959. március 10.

³⁴ MNL OL XIX-I-4-aaa. 81. dosszié/1957–58 (56. doboz). Dr. Tihanyi Miklós revizor: Összefoglaló jelentés a Magyar Népköztársaság Zenei Alapjánál (Budapest VIII., Semmelweis utca

tett zeneműveknek a majdani játszottságot tükröző jogdíjtól (a „kiszámítás szerinti” kifizetéstől) független, egyszeri honoráriumát. Ezt a honoráriumot akkor utalták ki, ha az adott mű megrendelésnek való megfelelését a Zeneművészek Szövetsége által kijelölt zeneszerzői, úgynevezett konzultációs bizottság – illetve a Kádár-korszak elején rövid ideig a Zenei Tanács – igazolta. A Zenei Alap ugyanakkor előleg fizetésével is támogatta az állami megbízásra születő művek komponálását. Ennek az előlegnek a visszafizetését csak az adott mű honoráriumának, illetve a játszottság alapján megállapított jogdíjának a terhére kezdeményezhette az Alap. Így az előleg akkor is hozzájárult a zeneszerzői munka finanszírozásához, ha a művet végül nem fogadták el, illetve ha az soha nem hangzott el nyilvánosan. A Zenei Alap egyéb formákban is támogatta a zeneszerzői és zenetudományi szakma tagjait: szociális jellegű juttatásokkal (nyugdíj, nevelési járulék, eseti vagy rendszeres segély), szakmai tevékenység általános finanszírozásával (eseti vagy rendszeres ösztöndíj, tanulmányi segély), a balatonföldvári és felsőtárkányi alkotóházak fenntartásával.³⁵

A zeneszerzőnek a Szerzői Jogvédő Hivaltaltól, illetve a Zenei Alaptól beérkező kifizetések mellett további, de már nem feltétlenül az alkotói tevékenységet finanszírozó jövedelme származhatott az állásából (például a Zeneakadémián betöltött oktatói pozícióból) vagy az állami nyugdíjából.

3. táblázat

*Egyes komolyzene-szerzők éves keresete 1958-ban (Ft)*³⁶

Név	Szerzői Jogvédő Hivatal kifizetései	Zenei Alap kifizetései	Zeneművészeti Főiskola jövedelem	Összes bevétel (minimum)
Kodály Zoltán	438 000	0	nyugdíjas	438 000
Szabó Ferenc	176 700	0	58 800	235 500
Szervánszky Endre	182 200	1000	45 600	228 800
Kadosa Pál	174 500	12 250	40 400	227 150
Weiner Leó	213 000	0	nyugdíjas	213 000
Ránki György	204 500	1250	0	205 750
Mihály András	114 600	5500	42 000	162 100
Járdányi Pál	103 000	2500	43 200	148 700
Sugár Rezső	113 500	6750	0	120 250
Lajtha László	96 500	0	0	96 500

1–3.) 1958. február 3-tól 14-ig (megszakításokkal) tartott és 1957-re terjedő dokumentális ellenőrzésről.

³⁵ MNL OL XIX-I-4-aaa. 81. dosszié/1957–58 (56. doboz). Lásd még Breuer 1985: 225. skk.

³⁶ MNL OL M-KS-288-33. 1959/20. Subik István – Sömjenyi Sándor – Baranyai Tibor: Jelentés a zeneművészet mai helyzetéről. Budapest, 1959. március 10.

A Művészeti Szakszervezetek Szövetségének adatgyűjtéséről elmondható, hogy nyilvánvalóan nem terjedt és nem is terjedhetett ki minden jövedelmi forrásra mind a tíz, a 3. táblázatban szereplő zeneszerző esetében. Azt mindenesetre nem lett volna nehéz feltérképezni, hogy Kodály a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagjaként és Népzeneutató Csoportjának vezetőjeként, illetve Járdányi Pál az utóbbi tudományos intézmény munkatársaként milyen jövedelemre tett szert. Kevésbé csodálkozhatunk azon, hogy a szakszervezeti szövetség adminisztrációjának nem sikerült megismerni a nyugati kiadókkal, illetve jogvédő szervezetekkel szerződésben álló zeneszerzők külföldről érkező jövedelmeit, holott azok az akadémiai keresményeknél minden valószínűség szerint jelentősebb összegekre rúgtak, és közvetlenül a zeneszerzői tevékenységből származtak.

Kodály 1938-tól állt szerződéses viszonyban a londoni Boosey and Hawkes kiadóval. A műveihez fűződő úgynevezett mechanikai (azaz a hangfelvételekkel kapcsolatos) jogdíjait a háború után részben brit kiadója, részben pedig a német, utóbb nyugat-német GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte), míg a nemzetközi játszottságából fakadó jogait a brit Performing Right Society képviselte. 1959 márciusában Kodály mechanikai jogainak teljes körű érvényesítését a GEMA cégre ruházta rá, ami gyakorlatilag egy új szerződés megkötését jelentette, méghozzá a magyar szervek éberségének kijátszásával. Lőke Gyula, a Szerzői Jogvédő Hivatal megbízott igazgatója, aki a történekről utólag értesült, a szerződést 1960 júliusában így minősítette: „a magyar állam részére mind anyagi, mind erkölcsi szempontból előnytelen és művelődéspolitikai szempontból is helytelen”. Szentiványi Gyulának, a Szerzői Jogvédő Hivatal Külföldi Osztálya vezetőjének, aki támogatta Kodály akcióját, s arról csak utólag értesítette előljáróit, 1960. augusztus 15-i hatállyal felmondtak a munkahelyén. Kodály közbenjárt az érdekében, ennek eredményéről azonban már nincs adatom. Miután Kodály a fentiekben említett külföldi szervezetektől befolyó bevételeit a Magyar Nemzeti Bankon keresztül kapta kézhez, ezek a 3. táblázatban felsoroltakon felül növelték éves jövedelmét.³⁷

Külön figyelmet érdemel Lajtha László esete. A róla szóló szakirodalom általános megállapítása, hogy a magyar és nemzetközi zenei, illetve népzene-tudományi életben 1945 után megújult energiával részt vállaló, nyugatos, polgári humanista értékeket valló zeneszerző 1950 és 1951 fordulójára valamennyi hazai pozícióját elveszítette. 1945-től másfél éven át a Magyar Rádió zeneigazgatója volt. 1946-ban őt bízták meg a Nemzeti Múzeumból kiváló Néprajzi Múzeum programjának kialakításával, illetve vezetésével – ám e megbízatást néhány hónap után visszavonták. 1947-től a Nemzeti Zenede igazgatói, majd főigazgatói posztját töltötte be, mígnem az intézményt kiszervezték alóla, amikor 1949-ben egyesítették azt a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskolával, létrehozva a Budapesti Állami Zenekonzervatóriumot. 1950–1951 fordulóján Lajthát eltávolították

³⁷ Az 1959-es GEMA-szerződés részletes történetére, illetve dokumentumaira lásd Péteri 2007: 119–120, 153–157. Idézet a 153. oldalról.

a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályának éléről is, így az International Folk Music Council egyik alapítója gyakorlatilag állástalanná vált.³⁸ A zeneszerző Rákosi-korszakbéli helyzetét „belső, művészi emigrációként” jellemzi Berlász Melinda, Solymosi Tari Emőke pedig azt hangsúlyozza: Lajtha „nem rejtette véka alá, hogy nem szimpatizál a kommunista hatalommal, de kiterjedt nyugati kapcsolatai miatt amúgy is gyanússá vált.”³⁹ Lajtha özvegye és más kortársak visszaemlékezései szerint a zeneszerző súlyos anyagi gondjain az 1950-es évek legelején értékesebb tárgyainak, illetve könyv- és kottatára becsesebb darabjainak eladásával próbált enyhíteni.⁴⁰ A kialakult helyzetet mindazonáltal már 1951-től igyekezett orvosolni Lajtha ifjú patrónusa, a Népművelési Minisztérium osztályvezetője, Ujfalussy József. Többek között az ő informális közbenjárásának volt köszönhető, hogy Lajthát 1951-ben – igaz, nem zeneszerzői, hanem népzene kutatói munkásságáért – I. osztályú Kossuth-díjban részesítették. Az özvegy emlékezése szerint ugyanakkor a Kossuth-díjjal járó pénzösszeget a díjazott szándéka szerint szétosztották más rászorulóknak között.⁴¹ A továbbiakban a népzene kutató Lajtha a Népművelési Minisztérium támogatásával, a Népművészeti (utóbb Népművelési) Intézet „mintegy külső munkatársaként” dolgozott, privát kutatócsoport alakult ki körülötte.⁴² Haláláig a budapesti Francia Intézet zenei tanácsadójaként működött, mely tevékenységéért rendszeres honoráriumot kapott;⁴³ az 1951/52-es tanévben pedig óraadóként tanított a Zeneakadémián. Lajtha zeneműveit a francia Alphonse Leduc kiadó adta közre, mely megrendelésekkel is ellátta őt az államszocialista időszakban. Berlász Melinda értelmezése szerint a zeneszerző francia kiadója segítségével őrizte meg „alkotói szabadságát”, hiszen a Leduc-vel szembeni kötelezettségeire hivatkozva Lajtha elháríthatta az esztétikai kötelmekkel és személyes elköteleződéssel járó állami megrendeléseket.⁴⁴ A zeneszerző 1956 augusztusában a következőket írta kiadójának:

„...az állam tesz megrendeléseket a szerzőknél. Egy ilyen rendelés elfogadása azt jelenti, hogy olyan gesztusokat kell tenni, amilyenekre én nem vagyok hajlandó, amilyeneket sohasem tettem, és nem is fogok megtenni! [...] Minden évben le kell tennem a Zeneszerzők Szövetségében [helyesen: Magyar Zeneművészek Szövetségében – P. L.] egy példányt abból, amit Önök műveimből kiadtak.”⁴⁵

³⁸ Berlász 1982: 10–17; Berlász 1984: 200–213; Breuer 1992: 189; Solymosi Tari 2007: 19.

³⁹ Berlász 1997: 229; Solymosi Tari 2007: 21.

⁴⁰ Breuer 1992: 190.

⁴¹ Solymosi Tari 2010: 59–60.

⁴² Berlász 1984: 70–72, 200–213; Berlász 1982.

⁴³ Solymosi Tari 2007: 24. Solymosi Tari Emőke nem jelzi, hogy Lajtha mikor kapta e megbízást, csupán arra utal, hogy az 1951–1953 közötti időszakban már végzett munkát a Francia Intézet számára. (Maga az intézmény 1947-ben alakult.)

⁴⁴ Berlász 1997: 233.

⁴⁵ A szöveget a fenti magyar fordításban közli Berlász 1997: 233.

A szakirodalomban kirajzolódó kép szerint Lajtha idehaza zeneszerzőként nem, vagy csak alig-alig juthatott jövedelemhez, és anyagi helyzete a Leduc kiadóval fennálló szerződéses kapcsolata, illetve a zeneszerzésen kívüli hazai jövedelemszerző tevékenységei ellenére is kritikus maradt a Rákosi-korszak végéig, sőt, még az után is. Breuer János Lajtha hazai zeneszerzői jövedelemszerzésének kivételes példájaként említi, hogy „1951-től, megélhetési gondjait enyhítendő – szigorúan opus szám nélkül – jó tíz [népzenei – P. L.] feldolgozást készített az Állami Nép Együttes és a Fővárosi Népi Zenekar számára.”⁴⁶ Solymosi Tari Emőke pedig így fogalmaz: „A legnagyobb nélkülözésben is óriási intenzitással folytatta a komponálást, sorra születtek a szimfóniák (többek között a levett 1956-os forradalom elkéseredett visszhangjaként az Op. 63-as VII.), a kamarazenei alkotások, az egyházi kompozíciók.”⁴⁷

Az 1. és a 3. táblázatban közölt adatok alapján ugyanakkor úgy tűnik, hogy ez a helyzetleírás jelentős korrekcióra szorul. Nem vitatva Lajtha anyagi helyzetének 1950 után bekövetkező megrendülését, az is elég egyértelműnek látszik, hogy e helyzet már a forradalmat megelőzően, legkésőbb az 1956. évre konszolidálódott. E változást persze elkendőznél szemünk előtt az, ha Lajtha korabeli, részint talán a tudatos hatáskeltés szándékával írt sorait az intenciók vizsgálata nélkül próbálnánk meg értelmezni. Leduc-höz intézett, fentebb idézett sorai azt sugallják a távoli és a magyarországi helyzetről alkalmasint hézagos információkkal rendelkező kiadónak, hogy Lajtha az állami megrendelések visszautasításával lényegében leválasztotta önmagát a zeneszerzői tevékenység államszocialista finanszírozásáról. Csakhogy ebből a képből feltűnően hiányzik a zeneszerzői prémium kategóriája, melyből Lajtha a legjelentősebb bevételeit szerezte. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Lajtha – esztétikai értelemben meg nem kérdőjelezhető – „belső, művészi emigrációjának” finanszírozásához a Szerzői Jogvédő Hivatal 1956-ban már egy vezető zeneakadémiai oktató éves jövedelmével járult hozzá. Az Egyesült Királyságban, illetve az Egyesült Államokban élő, tudományos kutatóként tevékenykedő fiához írt 1958. június 28-i levelében így jellemzi népzene gyűjtő munkáját: „Minden hónapban 8 napot faluzni vagyok kénytelen, mert evvel megkeresem havi szükségletünk egyharmadát.”⁴⁸ Solymosi Tari Emőke e nyilatkozatból, és a hasonló Lajtha-kijelentések sorából azt a következtetést vonja le: „Kínzó ellentmondás lehetett számára egyrészt mély elkötelezettsége a kulturális mentőakció iránt, másrészt a tudat, hogy ez az egyetlen megélhetési lehetőség.”⁴⁹ Csakhogy, amint arról a 3. táblázatban közölt adat tanúskodik, Lajtha ebben az évben olyan összeget bevételezhetett csupán a Szer-

⁴⁶ Breuer 1992: 194.

⁴⁷ Solymosi Tari 2007: 21. A fent említett VII. szimfóniát Lehel György vezényletével, 1958. április 26-án mutatta be Párizsban a Rádiózenekar: az előadást közvetítette a Magyar Rádió. A mű magyarországi bemutatójára 1959. február 16-án került sor, Ferencsik János vezényletével, az Állami Hangversenyzenekar közreműködésével. Breuer 1992: 208.

⁴⁸ Solymosi Tari 2007: 45.

⁴⁹ Solymosi Tari 2007: 45.

zói Jogvédő Hivataltól, amely őt a magyar társadalom legjobban kereső egy-két százalékának körébe emelte. Ami pedig Lajtha játszottságát illeti, az 1. táblázatban közölt, „kiszámítás szerinti” adat arra utal, hogy e téren lényegében egy szinten volt az 1948 és 1956 közötti időszak olyan frekvenciát szerzőivel, mint például Járdányi Pál vagy Sugár Rezső. Lajtha ettől még lehetett elégedetlen azzal a hellyel, amelyet a játszottság és premizáltság alapján kirajzolódó zeneszerzői rangsorban, életének hatvanas éveit taposva elfoglalt. Végére is 1955-ben megválasztották a francia Művészeti Akadémia (Académie des Beaux-Arts) levelező tagjává, mely alkalomra egyébként a magyar hatóságok nem engedélyezték számára a kiutazást és a tervezett párizsi székfoglaló megtartását.

A már idézett, 1956. augusztusi levelében Lajtha a következőket írta kiadójának: „Tudniok kell, itt egy külön bizottság osztja szét a tantième-eket [jogdíjakat – P. L.] – mindenekelőtt politikai érdek szerint.”⁵⁰ Ez az állítás alighanem bizonyos árnyalásra szorul. Az 1. és 3. táblázat névsorain, a legjelentősebb jogdíjjövedelmek birtokosain végigtekintve inkább azt mondhatnánk, hogy az ötvenes és hatvanas évek zeneszerzői finanszírozási rendszerében a redistribúciót a politikai elkötelezettség és aktivitás, a szakmai tekintély és a szakmai teljesítmény egyaránt befolyásolta (feltéve és meg is engedve, hogy ezek a szempontok egyes személyiségek esetében még csak nem is hatottak egymás ellen). E rendszer a politikai hatalom és a szakma képviselőinek, illetve a két szférában egyaránt járatos, közvetítő személyeknek az együttműködése nélkül nem lett volna fenntartható. A prémiumok felosztására a Szerzői Jogvédő Hivatal vezetősége minden évben művészekből álló bizottságot nevezett ki, amelyet a Művelődésügyi Minisztérium hagyott jóvá: 1957-ben például Bródy Tamás könnyű-, Maros Rudolf és Mihály András komolyzene-szerzők és Raics István szövegíró voltak e bizottság tagjai.⁵¹

A Szerzői Jogvédő Hivatal által legjobban fizetett komponisták között megtaláljuk a magyar zeneszerzés „nagy öregjeit”: a zeneéletben, illetve a tágabb nyilvánosságban „pártonkívüli nagyságként” erősen exponált Kodályt csakúgy, mint a szakmai munka köreibe visszahúzódó Weiner Leót, akit egyébként 1957-ben nyugdíjaztak a Zeneakadémia kamarazene- és fúvóegyüttes-tanári állásából.

Természetesen köztük voltak a zeneélet vezető kommunista személyiségei is. Mihály András – aki 1949-től szintén kamarazenét tanított a Zeneakadémián és kulcsszerepet játszott a magyar zeneélet 1948 és 1950 között lezajló sztálinizálásában – 1949 és 1951 között irányította a Zeneművészek Szövetsége pártaktíváját. A zeneélet miniatűr Rajk-pere során önkritikát kellett gyakorolnia, közéleti aktivitását pedig egy időre vissza kellett fognia.⁵² 1962-től a Rádió zenei lektoraként, 1968-tól pedig az általa alapított Budapesti Kamaraegyüttes vezetőjeként jelentős hatást gyakorolt a Kádár-korszak pluralizálódó és egyre nyugatiasabban tájékozódó kortárszenei életére.

⁵⁰ A szöveget a fenti magyar fordításban közli Berlász 1997: 233.

⁵¹ MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dosszié/1957 (49. doboz). Fasang Árpád: Feljegyzés Aczél elvtársnak. Budapest, 1957. április 30.

⁵² Maróthy 1975: 537–539; Breuer 1985: 275–277; Péteri 2003: 17.

Kadosa Pál – Mihályhoz hasonlóan – részt vett a Magyar Kommunista Párt, majd a Magyar Dolgozók Pártja 1950-ig létezett Zenei Bizottságának munkájában. A Zeneakadémia zongora szakán végzett oktatás és tanszékvezetés mellett egyes időszakokban a Magyar Zeneművészek Szövetsége ügyvezető elnökeként, illetve a Szerzői Jogvédő Hivatal elnökeként működött.

A háború végén a Szovjetunióból a Vörös Hadsereg tisztjeként hazatérő Szabó Ferenc 1951-ben, Mihály András és Székely Endre politikai bukása után vette át a zenei élet pártirányítójának szerepét, betöltve a Zeneművészek Szövetsége pártszervezetének titkári funkcióját. 1957-től egy háromtagú vezetőség tagjaként, 1958-tól 1967-ig pedig igazgatóként irányította a Zeneakadémiát.

Szervánszky Endre a harmincas években csatlakozott az illegális kommunista mozgalomhoz; 1945 és 1949 között a *Szabad Nép* zenekritikusaként működött. 1953-tól a reformkommunisták felé tájékozódott, és 1956-ban tagja volt a forradalmi Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége Ideiglenes Forradalmi Bizottmányának, illetve annak Intézőbizottságának. A szervezet nevében ő írta alá „A magyar értelmiség az ország népéhez” című nyilatkozatot, amelynek első pontja Magyarország semlegességét, a szovjet csapatok kivonását követelte.⁵³ A szervezet kádári pacifikálása után Szervánszky kilépett a Zeneművészek Szövetségéből, s a tagság soraiba csak 1960-ban tért vissza.

A korábban a Nemzeti Parasztpárt körei felé tájékozódó, az egypártrendszerben párton kívüli Járdányi Pál – hol durva kritikák keresztüzében, hol ünnepeelt szerzőként, de – mindvégig a Rákosi-korszak zenei nyilvánosságának középpontjában állt. Kodály tanítványa és patronáltja volt, részt vett *A Magyar Népzene Tára* előkészítő munkálataiban, majd 1953-tól az MTA Népzenekutató Csoportjának munkájában, 1960-tól már osztályvezetőként. 1956-os szerepvállalása Szervánszkyéhoz hasonló úton haladt: ő is szószólója volt a Szabad Szövetségnek, majd a zeneművész szervezet kormánybiztosi felügyelet alá helyezése után kilépett abból, s csak 1960-ban tért vissza.⁵⁴ Forradalom alatti tevékenysége, illetve 1956 után a bebörtönzött értelmiségiekkel nyíltan vállalt szolidaritása okán 1959-ben eltávolították a Zeneakadémiáról, ahol 1946 óta tanított.⁵⁵

A karnagy és zenetudós Bárdos Lajos, Kodály egykori zeneszerzés-tanítványa, 1928-tól közel negyven éven át a Zeneakadémia oktatója, az 1949-ben megszűnt egyházzene szakának meghatározó tanáregyénisége, 1949 és 1962 között a budavári Mátyás-templom karnagya volt. Bár a Művelődésügyi Minisztérium már 1959-ben tervbe vette „eltávolítását” a Zeneakadémiáról, nyugdíjazására végül 1966-ban került sor.⁵⁶

Hogy a Szerzői Jogvédő Hivatal prémiumrangsora a szakmai szolidaritás, a szakmai értékítélet és a politikai megítélés bonyolult kölcsönhatásában alakult

⁵³ Standeisky 1996: 117–118.

⁵⁴ MNL OL P 2146. 60. 1956-os tagnévsor 1959-es kommentárokkal. 1958-as tagnévsor. 1960 novemberében felvett új tagok.

⁵⁵ Breuer 2002: 172–180.

⁵⁶ Péteri 2007: 122.

ki, azt a rangsorban hátrább állók közül Székely Endre példájával érzékeltetem. Székely az 1948 és 1950 közötti időszak zenepolitikájának Mihály Andrással szorosán együttműködő, közéleti értelemben 1950 és 1951 fordulóján Mihállyal együtt bukó figurája volt. 1958. március 13-án kelt, kézzel írt, bizalmas hangvételű levelében némileg indignálódottan emlékeztette a művelődésügyi miniszter első helyettesét arra, hogy szóbeli megegyezésük szerint jelentős (például „nagyfilm” zenéjére szóló) állami megrendeléseket kellett volna kapnia, azonban ezek rendre elmaradtak. Aczél György a válasz megfogalmazása előtt beosztottjától, Fasang Árpádtól kért tájékoztatást Székely helyzetéről. Fasang Aczél számára készített feljegyzésében először is utalt arra: Székely nem szerzett barátokat a magyar zenei élet egykori, úgymond, „korlátlan uraként”. Fasang értékelése szerint Székely sikertelenül működött a Magyar Rádió Énekkarának vezető karnagyaként, majd onnan elkerülve „társtalanul élt a magyar zenei életben”. Fasang értesülései szerint Székely később a sztálinizmus kritikussai közé sorolt át, váltását azonban a kollégák többsége „nem fogadta el őszinte megnyilatkozásnak”. *József Attila* című kantátáját így már csak „Járdányiék csoportja erőltette rá” a 3. magyar zenei hét műsorára (amely az új magyar zene reprezentatív szemléje volt 1956-ban), de sem ők, sem Szabó Ferenc nem tartotta jó műnek. Utóbbi – Fasang közlése szerint – így nyilatkozott a darabról bizalmas beszélgetésben: „Ez a mű olyan, mint a szegény ember abrosza szombaton. Tele van ételmaradékkal.” Székely 1958-ban állás nélküli, szabadúszó zeneszerző volt. Fasang kísérletei, hogy öntevékeny kórus vezetőjeként vagy a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola tanáraként helyezze el őt, nem jártak sikerrel. 1959-ben végül a Budapesti Tanítóképző Főiskolán kapott állást. Fasang tájékoztatása alapján Aczél válaszolt Székely Endrének. Levelében konkrét ígéretként csupán ennyi szerepelt: „Készülő operád vázlatát a közeljövőben az Operaház szakemberei meghallgatják.” Mindezek alapján úgy tűnik, hogy az 1956 utáni években Székely politikai helyzetét a kegyvesztettség, szakmán belüli pozícióját a páriaság jellemezte. Ugyanakkor, amint arra Fasang is utal: „Zeneszerzői prémiuma a legutóbbi felosztás alkalmával, egyéves időtartamra 38 095 Ft volt. A játszottság után a jogdíj 1748 Ft volt.”⁵⁷ Vagyis a politikai és szakmai belső körből kikopott, keveset játszott, marginalizálódó – mozgalmi kapcsolati hálóját is eredmény nélkül mobilizáló – zeneszerző egy tekintélyes zeneakadémiai oktató éves fizetésének nagyjából megfelelő összeget (vö. Kadosa zeneakadémiai fizetését a 3. táblázatban) vehetett fel prémiumként a Szerzői Jogvédő Hivataltól. Úgy tűnik tehát, hogy a zeneszerzői rend összetartása, szolidaritása nem engedte meg, hogy „veszni hagyjon” egy olyan – korábban sokak haragját kivívó – szerzőt, akinek emberi, szakmai és politikai kapcsolathálója éppen összeomlóban volt.

Ez a fajta rendi jellegű összetartás jellemezte a komolyzene-szerzőknek az 1956-os forradalom idején tanúsított lépéseit is. 1956. október 31-én a Magyar

⁵⁷ MNL OL XIX-I-4-aaa. 81. dosszié/1957-58 (56. doboz). Székely Endre Aczél Györgyhez, Budapest, 1958. március 13.; Fasang Árpád: Feljegyzés Aczél elvtársnak. Budapest, 1958. április 15.; Aczél György Székely Endrének, 1958. április 25.

Zeneművészek Szövetsége taggyűlést tartott, amelyen Zathureczky Ede elnökölt és Járdányi Pál terjesztett elő referátumot. A taggyűlés feloszlottnak nyilvánította a Szövetség „október 23. előtti szervezetét”, s bejelentette annak átszervezését „az október 23. szellemének megfelelő Magyar Zeneművészek Szabad Szövetségévé”. A más intézményekben is megalakuló forradalmi bizottságok mintáját követve Ideiglenes Forradalmi Bizottmányt választottak, hogy az vegye át a régi elnökség szerepét. A Bizottmány valamivel több mint egy hónapig tartó tevékenységéről december 11-én Bartha Dénes zenetörténész és Járdányi Pál számolt be a Szövetség taggyűlésének. Szociális téren, a kvázi háborús helyzetben – más hozzáférhető forrás híján – egyfelől Kadosa Pál pénzadományára (5000 Ft), illetve Ránki György kölcsön-felajánlására (15 000 Ft) támaszkodhattak, másfelől a Vöröskereszt segélyére. Járdányi beszámolt arról is, hogy a Forradalmi Bizottmány tagjai „[t]árgyaltak a Jogvédő Hivatallal; kedvező eredményt akkor még nem tudtak elérni, csak a későbbiek során, mert a könnyű zeneszerzők többsége lázongó hangulatban volt”. A Bizottmány – elvileg – a teljes Szabad Szövetség, benne tehát a könnyűzene-szerzők képviseletét is ellátta. Utóbbiak „lázongó hangulatáról” – amely a Jogvédő Hivatal összefüggésében nyilvánvalóan a jogdíjakat eltérítő, a komolyzene-szerzőknek kedvező redisztribúció gyakorlata ellen támadt fel – Járdányi mégis külső tényezőként beszélt. Ugyanekkor úgy fogalmazott: „A könnyű és komoly zeneszerzők között a vita azóta már helyesebb vágányon van, az operatív bizottság mindenestre alapvetően hátrányos határozatot nem fog hozni a komoly zeneszerzők részére.”⁵⁸ 1957. január 15-én a Magyar Írók Szövetsége és a Magyar Zeneművészek Szövetsége közös kérelemmel fordult a Művelődésügyi Minisztériumhoz. Fogalmazványukban sajátosan keveredett a művészi autonómiaigény bejelentése a nem is leplezett zeneszerzői lobbierdekek képviseletével:

„Mindenfajta előzetesen véleményező vagy engedélyező szerv sérti az alkotás szabadságát, akadályozza az egészséges kezdeményezést és lehetetlenné teszi a művészi alkotások szabad versenyét. Az engedélyek korlátai közé szorított *magyar zene nem lehet versenyképes* Magyarországon sem, *a korlátlanul beáramló és az utóbbi időben már határtalanul elburjánzott külföldi zenével szemben*. Ez nem csak *a magyar szerzőket károsítja – mert műveik nyilvános előadásának elmaradása okából súlyos jogdíj-vesztéseget szenvednek* – de sérti a magyar népgazdasági érdekeket is, mert a beáramló külföldi zeneművek szerzői jogdíjait idegen valutában kell a külföldi szerzőknek átutalni.”⁵⁹

⁵⁸ MNL OL P 2146. 59. Jegyzőkönyv az 1956. december 11-én tartott szövetségi taggyűlésről.

⁵⁹ MNL OL P 2146. 72. Magyar Zeneművészek Szövetsége és Magyar Írók Szövetsége a Művelődésügyi Minisztériumhoz, 1957. január 15. (Kiemelések tőlem – P. L.)

ELŐADÓMŰVÉSZI JÖVEDELMEK

Az 1958-as évre vonatkozóan lehetőségünk van összehasonlítani a vezető zeneszerzők és előadóművészek éves jövedelmét (vö. 3. és 4. táblázat). Az összehasonlítás természetesen nem lehet mechanikus. Az előadóművészi keresetek megítélésénél fontos figyelembe venni a fellépések számát is: Fischer Annie 9 koncerttel többet keresett 1958-ban, mint Ferencsik a maga 11, Operán kívüli fellépésével. A zongoraművésznő külföldi fellépéseit ráadásul a kérdéses időszakban többnyire nem a Hangverseny- és Műsorigazgatóság felügyelete alatt működő impresszáló szervezet bonyolította, hanem magánúton szerveződtek – Fischer személyes kapcsolatai alapján –, így a Művészeti Szakszervezetek Szövetségének kimutatásában ezek a bevételek nem is jelennek meg.

4. táblázat

*Egyes előadóművészek éves keresete 1958-ban (Ft)*⁶⁰

Név, művészi tevékenység	Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóságtól	Magyar Állami Operaháztól	Összesen (minimum)
Ferencsik János karmester	17 000 (11 fellépés)	144 000	161 000
Gyurkovics Mária magánénekes	37 000 (31 fellépés)	120 000	157 000
Fischer Annie zongoraművész	30 000 (9 fellépés)	0	30 000

Fischer Annie-nak 1958 folyamán nyolc hazai koncertje azonosítható. Külföldi fellépései közül tehát legfeljebb egyet szervezhetett ebben az évben a területért felelős állami intézmény, azt is tudjuk ugyanakkor, hogy a zongoraművésznő februárban Genfben, márciusban Prágában, áprilisban és májusban összesen háromszor Londonban, novemberben Párizsban, decemberben Rouen-ban és Brüsszelben koncertezett, és április 10. és 20. között Jugoszláviában is turnézott.⁶¹ Három évvel később a kérdésről így számolt be az állami impresszáló szervezet:

„Három, már régebben világhíró művésznő közül Fischer Annie változatlanul ragaszkodik régebbi kötelezettségeihez. Ennek ellenére két szerződését már mi hoztuk létre. Ferencsik János külföldi szerepléseit már szinte kizárólag az Igazgatóság [a Nemzetközi Koncertigazgatóság – P. L.] intézi. Székely Mihálynál viszont még nem értünk el említésre méltó eredményt.”⁶²

⁶⁰ MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dosszié/1957 (49. doboz). 1956. évi felosztás; MNL OL M-KS-288-33. 1959/20. Subik István – Sömjéni Sándor – Baranyai Tibor: Jelentés a zeneművészet mai helyzetéről. Budapest, 1959. március 10. Az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság hatásköréről szóló 1958. március 4-i művelődésügyi miniszteri utasítást közli Tallián 1991: 157–159.

⁶¹ Fischer Annie hazai és nemzetközi fellépéseinek adatait Molnár Szabolcsnak köszönhetem, aki nagyvonalúan betekintést engedett publikálatlan kutatásainak eredményeibe.

⁶² MNL OL M-KS-288-33. 1961/16. Nemzetközi Koncertigazgatóság beszámolója [1961].

Mindenesetre Fischer Annie és Ferencsik János a zenészek közül egyedülként tartoztak az ötvenes évek második felének azon „kiemelt” előadóművészei közé, akiknek gázsiját mindenki másétól függetlenül állapították meg. Aczél György 1958. március 4-én fogadta el az Állami Hangverseny és Műsorigazgatóság azon előterjesztését, amely „az utasítás szerint meghatározott felső határon felüli, *kiemelt* besorolást” biztosított tizenegy művész számára. (5. táblázat)

5. táblázat

*A kiemelt besorolású előadóművészek gázsija (1958. március 4.)*⁶³

Név	Szakma	Fellépési díj (Ft)	Megjegyzés
Ferencsik János	karmester	3000	
Fischer Annie	zongoraművész	3000	Önálló est vagy több versenymű előadása esetén a díj 6000 Ft.
Honthy Hanna	színész	1000	
Latabár Kálmán	színész	1000	
Feleki Kamill	színész	1000	
Major Tamás	színész	1000	A kiemelt gázi csak önálló est esetén alkalmazható.
Ascher Oszkár	színész	1000	A kiemelt gázi csak önálló est esetén alkalmazható.
Horváth Ferenc	színész	1000	A kiemelt gázi csak önálló est esetén alkalmazható.
Gobbi Hilda	színész	850	A kiemelt gázi csak önálló est esetén alkalmazható.
Gózon Gyula	színész	850	A kiemelt gázi csak önálló est esetén alkalmazható.
Tolnay Klári	színész	850	A kiemelt gázi csak önálló est esetén alkalmazható.

Ebben az összefüggésben különösen elgondolkodtató, hogy Ferencsik János keresete a zeneszerzői elitklubban csupán a szerényebbek közé tartozott volna. Az egyenlőtlenség érzetét határozottan felerősítik azok az adatsorok, amelyekből a művészi tevékenység szűk szakmai eliteken kívüli finanszírozására is következtethetünk.

A Szerzői Jogvédő Hivatal 1958-ban összesen 114 zeneszerző számára fizetett ki jogdíjat/prémiumot (6. táblázat). Az 1956-os adatok alapján valószínűsíthető, hogy köztük nyolcvanon felüli volt a komolyzenészek száma. Az élvonalbeli szerzőkre jutó átlagos összeg nagysága a fentiekben ismertetett egyéni kifizetések tükrében nem lehet meglepő. Tanulságos ugyanakkor, hogy a „közepes” és „fiatal” kategóriába tartozó összesen 93 zeneszerző olyan átlagos összeget vehetett fel a Hivataltól, amely durván a korabeli osztársadalmi átlagkereset

⁶³ MNL OL XIX-I-4-aaa. 81. dosszié/1957–58 (56. doboz). Aczél György Lakatos Éva elvtársnőnek, Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság, Budapest, 1958. március 4.

duplájának felelt meg. E kategóriákban tehát azok, akik ténylegesen átlagos vagy átlag feletti kifizetésekben részesültek, tisztos megélhetéshez juthattak akár bármiféle más (tanári, előadói, tudományos, publicisztikai stb.) tevékenység nélkül is, pusztán zeneszerzői alkotómunkájuk révén. 35 zeneszerző esetében ehhez járult még hozzá a Zenei Alaptól érkező kifizetés, amely az „élvonalbeli” kategóriában 7000 Ft, a „közepes” kategóriában 3334 Ft, a fiatal kategóriában pedig 2611 Ft-os átlagos kifizetéseket eredményezett.⁶⁴

6. táblázat

*A Szerzői Jogvédő Hivatal átlagolt éves kifizetései zeneszerzőknek, illetve jogörökösöknek 1958-ban, kategóriánként („könnyű” és „komoly” műfajban együttesen)*⁶⁵

Kategória	„élvonalbeli”	„közepes”	„fiatal”	mindösszesen
létszám (fő)	21	76	17	114
a kategóriára fordított összeg (Ft/év)	3 817 500	2 845 000	578 900	7 241 000
egy főre jutó átlag (Ft/év)	181 786	37 434	34 053	63 517

7. táblázat

*Az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság átlagolt kifizetései előadóművészeknek 1958-ban, kategóriánként*⁶⁶

Kategória	„élvonalbeli”	„közepes”	„fiatal”	mindösszesen
létszám (fő)	55	330	72	457
a kategóriára fordított összeg (Ft/év)	903 000	1 510 000	240 000	2 653 000
egy főre jutó átlag (Ft/év)	16 418	4576	3333	5805

Az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság, amely a hangszeres szólisták hangversenyztetését és a színházhoz nem kötődő magánénekesek felléptetését illetően monopóliumhelyzetben volt, a Szerzői Jogvédő Hivatal által szétosztott teljes summának valamivel több mint harmadát terítette szét négyszer annyi művész között (7. táblázat). A „közepes” és „fiatal” kategóriába tartozó művészek egy év alatt csupán az országos *havi* átlagkereset (1575 Ft) két-háromszorosát keresték meg előadói tevékenységükből; ugyanakkor az 55 „élvonalbeli” művésznak is csak a töredéke alapozhatta egzisztenciáját kizárólag előadói tevékenységére, hiszen az „élvonalbeli” művészek átlagos előadói bevétele sem érte el az országos átlagfizetést (18 900 Ft).

⁶⁴ MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dosszié/1957 (49. doboz). 1956. évi felosztás; MNL OL M-KS-288-33. 1959/20. Subik István – Sömjéni Sándor – Baranyai Tibor: Jelentés a zeneművészet mai helyzetéről. Budapest, 1959. március 10.

⁶⁵ MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dosszié/1957 (49. doboz). 1956. évi felosztás; MNL OL M-KS-288-33. 1959/20. Subik István – Sömjéni Sándor – Baranyai Tibor: Jelentés a zeneművészet mai helyzetéről. Budapest, 1959. március 10.

⁶⁶ MNL OL XIX-I-4-aaa. 52. dosszié/1957 (49. doboz). 1956. évi felosztás; MNL OL M-KS-288-33. 1959/20. Subik István – Sömjéni Sándor – Baranyai Tibor: Jelentés a zeneművészet mai helyzetéről. Budapest, 1959. március 10.

A zenei előadóművészek rossz közérzetében 1956-on átívelő kontinuitás mutatkozik. 1958-ban a Művelődésügyi Minisztérium kategóriánként eltérő, de 20%-tól 40%-ig terjedő általános gázsicsökkentésről határozott. A Művészeti Szakszervezetek Szövetségét bízták meg azzal a feladattal, hogy a döntést elfogadtassák az érintettekkel, zenei és más előadóművészekkel. A felháborodás igen nagymérvűnek bizonyult, és maga a szakszervezeti szövetség is lázadni látszott. Nem a megszorításokkal szemben persze, hanem az ellen a szerep ellen, amelybe belekényszerítették. A szakszervezeti vezetők hangulatjelentést írtak a művelődésügyi miniszter első helyettesének, akit akkor már néhány hónapja Aczél Györgynek hívtak:

„A művészek sokat szidták a[z Országos] Filharmóniát, de most legalább ilyen rossz a véleményük – éppen a gázszi-csökkentések miatt – az új [Állami Hangverseny és] Műsorigazgatóságról. Mi a magunk részéről rendkívül helytelennek tartjuk, hogy a 4800 gázszi-csökkentési levelet nem a régi Filharmónia vezetői írták alá [...], hanem az új intézmény vezetője, Lakatos [Éva] elvtársnő.”

Levelüket ezzel a figyelmeztetéssel zárták:

„a most megjelent rendelet és végrehajtása a párt, a kormány és a szakszervezetek eddigi munkájával szemben megmutakozó kezdő[dő] bizalmat nagymértékben hátravetette.”⁶⁷

S miközben a „fókák” száma ily módon csökkent, az „eszkimóké” éppenséggel nőtt: a komolyzenei működési engedéllyel rendelkezők köre 1955 és 1957 között – a forradalom okozta működési zavarok és az emigrációs hullám ellenére is – bővült. Míg 1955-ben 1226 hangszeres rendelkezett ilyen papírral,⁶⁸ 1957-ben már 1383.

EPILÓGUS: A KÁDÁR-KONSZOLIDÁCIÓ PERSPEKTÍVÁI

A még 1956 előtt kialakult felléptetési és honorálási rendszerben a kádári konszolidáció a politikai adminisztráció számára ismertté váló negatív visszacsatolások ellenére sem vitt végbe strukturális reformokat.⁶⁹ A hazai előadói alulfoglalkoztatottság krónikus problémáját ehelyett a külföldi és azon belül is a nyugati fellépések egyre szélesebb körű engedélyezésével, sőt, állami szervezésével és támogatásával igyekez-

⁶⁷ MNL OL XIX-I-4-aaa. 81. dosszié/1957–58 (56. doboz). A Művészeti Szakszervezetek Szövetsége Feljegyzése az előadóművészek fellépti díjának csökkentésére vonatkozó gazdasági bizottsági határozat végrehajtásáról, az ezirányú tapasztalatokról, a művészek hangulatáról. Budapest, 1958. április 10.

⁶⁸ Tallián 1991: 94.

⁶⁹ Az előadóművészek kategóriákba való központi besorolásának továbbélő gyakorlatáról lásd például MNL OL XIX-I-4-aaa. 81. dosszié/1957–58 (56. doboz). A Művészeti Szakszervezetek Szövetsége Feljegyzése az előadóművészek fellépti díjának csökkentésére vonatkozó gazdasági bizottsági határozat végrehajtásáról, az ezirányú tapasztalatokról, a művészek hangulatáról. Budapest, 1958. április 10.

tek orvosolni, ami az érintett művészek szakmai és társadalmi helyzetében valóban jelentős változásokat eredményezett. Ez a folyamat lassan, még a forradalom előtt indult be. 1956 májusában szervezték meg az Országos Filharmónia keretein belül az impresszálist, s ekkor dolgozták ki a művészek részéről sokat bírált, a külföldön szerzett honoráriumokra vonatkozó valutarendeletet.⁷⁰ A folyamat felgyorsítása az évtizedfordulóra már kimondottan prioritássá vált. A cél érdekében az 1949-től tudatosan lerombolt kompetenciákat, illetve a veszni hagyott kapcsolati hálót kellett szinte a semmiből újrateremteni, feltérképezve az egy évtized alatt alaposan átalakult nemzetközi szcénát.⁷¹ A területet 1958-ban kiszervezték az Országos Filharmóniából, s a feladatot az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság felügyelete alatt működő Nemzetközi Koncertirodához delegálták, amely utóbb Nemzetközi Koncertigazgatóság néven folytatta működését.⁷² Minőségi okok és a hatvanas évek elejéig kitartó politikai rokonszenv egyaránt hozzájárulhattak ahhoz, hogy eleinte nagyobb érdeklődés mutatkozott a tartós nyugati létre berendezkedő, disszidens magyar művészek iránt, mint az államilag turnéztatott itthon maradottak irányában. A Nemzetközi Koncertigazgatóság mindenesetre arra törekedett, hogy megfeleljen a szakszerűség globális standardjainak, egyszersmind elősegítse a magyar kultúrpolitika rendszerspecifikus célkitűzéseit is.⁷³

A zeneszerzői premizálás rendszerében 1956 és a rákövetkező évek szintén nem képeztek cezúrát. Megszűnt ugyanakkor az a fentebb emlegetett monopolhelyzet, amelyet az állami megrendelések „terítésében” és a megszülető művek elbírálásában a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1949 és 1956 között élvezett. A művek alkalmasságáról ezentúl az egyes megrendelő szervezetek szakmai lektorai döntöttek.⁷⁴ E változás elsősorban azoknak a „közepes” és „fiatal” zeneszerzőknek a mozgásterét növelte, akiknek szerényebb prémium-jövedelmük okán alkotói bevételeikben nagyobb súllyal esett latba az egyes művek megírásáért járó honorárium. Az új művek elfogadásának intézményi diverzifikációja másfelől nyilvánvalóan gyengítette az önmagát 1956-ban forradalmasító, ám a zeneszerzői lobbierdekeket már korábban is hatékonyan képviselő Magyar Zeneművészek Szövetségét. A legmagasabb pártállami irányítás mellett újjászervezett Szövetség iránt eleve mérsékelt bizalommal viseltetett a szakmai közvélemény jelentős része. Azzal pedig, hogy a szervezet forintosítható döntési hatásköre csökkent, s ugyanakkor a pátoszteli verbalitás mámorát is egyre ritkábban tudta biztosítani, a Szövetség óhatatlanul veszített jelentőségéből. Ez azonban már egy másik történet.

⁷⁰ Tallián 1991: 91.

⁷¹ MNL OL M-KS-288-33. 1961/16. A Nemzetközi Koncertigazgatóság beszámolója [1961].

⁷² Breuer 1985: 348.

⁷³ MNL OL M-KS-288-33. 1961/16. A Nemzetközi Koncertigazgatóság beszámolója [1961].

⁷⁴ Breuer 1985: 377. Breuer ugyanakkor nem számol be arról, hogy ez a helyzet csak fokozatosan alakult ki, az 1959-ben újjászervezett Magyar Zeneművészek Szövetsége még tartott a korábbi konzultációs ülésekre emlékeztető megbeszéléseket.

FORRÁSOK

- Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)
 XIX-I-4. A Művelődésügyi Minisztérium iratai, [1943] 1957–1974 [1977].
 XIX-I-4-aaa. Aczél György miniszterhelyettes: általános iratok, 1959–1967.
 XIX-I-4-rrr. Aczél György miniszterhelyettes: TŰK (titkos ügyiratkezelés alá eső) iratok, 1957–1967.
 M-KS 288-33. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Tudományos és Kulturális Osztály iratai, 1957–1963.
 P 2146. A Magyar Zeneművészek Szövetsége iratai, 1951–1983.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Bartha Dénes (főszerk.) 1965: *Zenei Lexikon*. 1–3. kötet. Zeneműkiadó, Budapest.
 Beckles Willson, Rachel 2007: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge University Press, Cambridge.
 Berlász Melinda 1982: Da capo al fine – Ismétlődő segélykiáltások a népzene kutatás létéről. *Magyar Zene* (23.) 1. 10–17.
 Berlász Melinda 1984: *Lajtha László*. Akadémiai, Budapest.
 Berlász Melinda 1997: Deodatus: A Lajtha–Leduc levelezés kényszerpályája 1952–1962. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 229–233.
 Bolvári-Takács Gábor 2010: „Nem Mozart művészetét akarjuk támadni”: Kísérlet az Operaház politikai átszervezésére 1950-ben. *Muzsika* (53.) 9. 12–19.
 Breuer János 1985: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Zeneműkiadó, Budapest.
 Breuer János 1992: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Editio Musica, Budapest.
 Breuer János 2000: A „Párt” Zenei Bizottságának határozatai a Zeneművészeti Főiskoláról (1948–49). *Magyar Zene* (38.) 2. 151–160.
 Breuer János 2002: *Kodály és kora*. Kodály Intézet, Kecskemét.
 Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.) 1983–1985: *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. 1–3. (A magyar kiadást szerkesztette: Boronkay Antal.) Zeneműkiadó, Budapest.
 Kenyeres Ágnes (főszerk.) 1994: *Magyar Életrajzi Lexikon 1000–1990*. Akadémiai Kiadó, Budapest. (<http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/> – Utolsó letöltés 2013. május 3.)
 Kiss Henriett 2012: Kilencven éve született Darázs Árpád. *Parlando* (54.) 2. (<http://www.parlando.hu/2012/2012-2/2012-2-20.htm> – Utolsó letöltés 2013. május 3.)
 Kroó György 1975: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Zeneműkiadó, Budapest.
 Maróthy János 1975: *Zene, forradalom, szocializmus – Szabó Ferenc útja*. Magvető, Budapest.
 Péteri Lóránt: 2003: Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956) 1–2. rész. *Magyar Zene* (41.) 1. 3–48. és 2. 237–256.

- Péteri Lóránt 2007: Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 97–174.
- Romsics Ignác 1999: *Magyarország története a XX. században*. Osiris, Budapest.
- Solymosi Tari Emőke 2007: „...magam titkos szobája” – Lajtha László A kék kalap című vígoperájának keletkezéstörténete, esztétikai vonatkozásai, zenetörténeti kapcsolódásai. Hagyományok Háza, Budapest.
- Solymosi Tari Emőke 2010: *Két világ közt – Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Hagyományok Háza, Budapest.
- Standeisky Éva 1996: *Az írók és a hatalom 1956–1963*. 1956-os Intézet, Budapest.
- Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (szerk.) 1935: *Zenei Lexikon*. 1–2. kötet. 2. kiadás, Győző Andor Kiadása, Budapest.
- Szalay Olga 2007: A Kodály-tanítványok népzenei bibliográfiája (1913–2005). In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 333–478.
- Székely György (főszerk.) 1994: *Magyar színházművészeti lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Tallián Tibor 1991: *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest.
- Thomas, Adrian 2005: *Polish Music Since Szymanowski*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Valuch Tibor 2002: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Osiris, Budapest.
- Veress Sándor 2007: Önéletrajz – Veress Sándorral készített interjúja alapján készítette [és előszóval ellátta] Bónis Ferenc, 1985. In: Csicsery-Rónay István (szerk.): *Veress Sándor*. Occidental Press, Budapest, 7–47.

Szűts István Gergely

Visszacsatolt piacok?

*A Herendi Porcelángyár kereskedelmi kapcsolatai
Észak-Erdélyben 1940–1944 között*

A második bécsi döntést¹ követő hetekben a hadsereg alakulatain és a közigazgatást kiépíteni hivatott tisztviselőkön kívül magánszemélyek és magánvállalatok képviselői is igyekeztek minél előbb kapcsolatba kerülni a Magyarországhoz visszacsatolt észak-erdélyi területekkel.² A Magyar Királyi Honvédség 1940. szeptember 5-én lépte át a korábbi román–magyar államhatárt, és az ezt követő hetekben folyamatosan birtokba vette az ország számára kijelölt területeket. A magyar hatalom kiépülése során a visszatért területeken – a várható konfliktusok miatt – a bizonytalan közállapotokra való hivatkozással meghatározatlan időre katonai közigazgatást vezettek be.³ Ennek szervezeti kereteire és történeti részleteire nem kívánunk jelen tanulmányban kitérni, ám azt fontos megjegyezni, hogy az első néhány hétben számos olyan korlátozás került bevezetésre, amelyek akadályozták vagy legalábbis megnehezítették az anyaország és a visszatért területek között kialakuló kapcsolatokat.

Az utóbbi évtizedben a 20. századi magyar történelem e sokáig elhallgatott időszakát szerencsére immár számos aspektusból vizsgálták. Ennek köszönhetően mára feldolgozott az impériumváltás politika- és hadtörténete, valamint az Észak-Erdélyben végbement nagyobb társadalmi és gazdasági átalakulások kérdése.⁴ Külön említést érdemelnek azok a kutatások, amelyek egyes mikrotársadalmi folyamatokra, így például a határváltozást személyesen átéltek emlékezetére fókuszálnak.⁵ Ettől függetlenül az impériumváltást követő mindennapok története, az egyéni és közösségi stratégiák vagy éppen a piaci kapcsolatháló újjaszervezésének folyamatai továbbra is nagyrészt feltáratlanok. Pedig a hivatalos állami apparátus kiépülése mellett a magán- és az üzleti szférában is rögtön megindul-

¹ Az úgynevezett második bécsi döntés (kihirdetve: 1940. augusztus 30.) értelmében Romániától Magyarországhoz került több mint 4300 km²-nyi terület, az ott élő mintegy 2,5 millió lakossal együtt.

² A második bécsi döntéssel visszakerült úgynevezett Észak-Erdély soha nem alkotott sem földrajzi, sem közigazgatási egységet. A kifejezés az 1940 és 1944 között Romániától visszakerült területek összefoglaló megnevezése lett.

³ Az 1940 szeptembere és novembere közötti katonai közigazgatásról és annak mindennapjairól: Illésfalvi 2004; Sebestyén – Szabó 2008; Szavári 2004.

⁴ „*Kis-magyar világ*” *Észak-Erdély 1940–1944 között* néven egy külön gyűjtemény található recens történeti tanulmányokból a következő oldalon: <http://adatbank.transindex.ro/belso.php?alk=66&k=5> (Utolsó letöltés: 2012. szeptember 30.) Emellett Ablonczy Balázs ad átfogó képet az 1940 és 1944 közötti esztendőkről: Ablonczy 2011.

⁵ Hámori 2006; Osgyáni 2003.

tak és egyre bővültek azok a keresztkötődések, amelyek átszöttek és működőképessé tették a hétköznapokat. Észak-Erdély „hosszú távú” integrációjának folyamatai tehát nem csak a közigazgatás kiépülésében, hanem például a gazdaság működőképességében is tetten érhetőek. Tanulmányunkban egy magyarországi vállalat észak-erdélyi kereskedelmi kapcsolatainak keresztül próbáljuk meg végigkövetni e négy esztendő, bemutatva a cég üzleti stratégiáját, partnereit, valamint a porcelántárgyak iránt mutatkozó kereslet alakulását.

Az 1826-ban alapított Herendi Porcelángyár első száz esztendeje sikereket és nehézségeket egyaránt hordozott. Az 1870-es évek közepétől a millenniumig a nehézségek kerültek túlsúlyba. A változó európai piacok és a növekvő fogyasztási igények keltette konjunktúrába a vállalat akkori vezetői nem tudtak sikeresen bekapcsolódni, emiatt 1895-re csőd közeli helyzetbe került a porcelángyár. Ekkor érkezett Farkasházy (Fischer) Jenő, aki meghirdette a művészi értékekhez való visszatérést. 1923-ig művészi értelemben mindezt sikerült is megvalósítania, azonban a komoly strukturális átalakítások halogatása miatt pénzügyi oldalról a gondok megmaradtak.⁶ Ekkorra tehát elkerülhetlenné vált, hogy a Herendi Porcelángyárat részvénytársasági formába alakítsák át.⁷ A részvénytársaság alapítói a hagyományok és szakmai alapelvek tiszteletben tartása mellett egyetértettek abban, hogy a világpiacon csak lényegesen hatékonyabb üzletpolitikával és a minőség következetes szem előtt tartásával lehet sikereket elérni. Ennek köszönhetően szélesebb kínálattal és jól szervezett értékesítési hálózattal igyekeztek a hagyományos európai piacok mellett a magyarországi piac felé is nyitni. A Herendi Porcelángyár a dísztárgyakon és reprodukciókon kívül az 1920-as évek közepétől, különösen a hazai közönség körében, nagy sikereket ért el új kisplasztikáival, figurális alkotások készítésével. A gyár vezetése jól mérte fel a növekvő magyarországi fogyasztási igényeket és a luxustermékek mellett mind nagyobb számban kezdett gyártani díszmű- és használati tárgyakat. Bár az I. világháborút követően a magyarországi középosztály helyzete jelentősen

⁶ A herendi porcelángyár dualizmus korabeli történetéről: Szűts 2011.

⁷ 1923. július 24-én délután 6 órakor a Mobil Bank Rt. budapesti irodájában tartotta meg első közgyűlését a Herendi Porcelángyár Részvénytársaság. Az alakuló közgyűlés kimondta, hogy a részvénytársaság 500 millió korona alaptőkével jön létre, ami 1 millió 250 ezer darab, egyenként 400 korona névértékű részvényre oszlott. Az igazgatóságnak minimum hat, maximum huszonnégy tagja lehetett az alapszabály szerint. Az alapítás pillanatában Farkasházy Jenőn kívül tizenöten kerültek az igazgatóságba: halasi Fischer Ödön közigazdász, a Cobden Szövetség és a *Világ* folyóirat egyik alapítója; Horváth Béla, Veszprém város főügyésze; Layer Károly, az Országos Iparművészeti Múzeum főigazgatója; Pfeifer Ignác egyetemi tanár, 1820-tól az Egyesült Izzólámpa és Villamossági Rt. kutatólaboratóriumának vezetője; Héderváry Lehel ügyvéd, újságíró, országgyűlési képviselő; Várady Gábor ügyvéd; Salusinszky Gyula, a Lloyd Bank alelnöke; Pálmai Lajos közjegyző, politikus; Sebestyén Arnold újságíró, az *Est* lapok igazgatója; Csécsy József (mindössze egy napig); Farkasházy Zsigmond ügyvéd, országgyűlési képviselő. Rajtuk kívül a következő négy további igazgatósági tag cégbíróági bejegyzése még folyamatban volt: Hubay Jenő hegedűművész, a Magyar Zeneművészeti Akadémia elnöke; Fónagy Aladár, a Mobil Bank igazgatója; Petrovics Elek, a Szépművészeti Múzeum főigazgatója és Végh Gyula, a Magyar Iparművészeti Múzeum főigazgatója.

romlott, mégis sokan ragaszkodtak korábbi szokásaikhoz, például az önreprezentációhoz, azoknak a polgári szokásoknak és tárgyakkal a megtartásához, amelyek még egy bérkaszárnya belső udvarára néző lakásban is hűen ki tudták fejezni a család (egykori) látható és láthatatlan értékeit. A „családi ezüstöt” nemcsak az abban rejlő anyagi érték, hanem annak szimbolikus jelentősége miatt is igyekeztek az utolsó pillanatot megőrizni.⁸

Trianon után a Romániába került egykori magyar középosztály helyzete némileg másképpen alakult. A kisebbségbe szorult, politikai és gazdasági szankciókkal, valamint számos hátrányos megkülönböztetéssel sújtott közösségeknek több időre volt szükségük ahhoz, hogy helyzetük rendeződjön. Az egyik alapvető problémát az jelentette, hogy az állami alkalmazottak elbocsátása és kiutasítása miatt az erdélyi magyarság elveszítette a gerincét jelentő középosztályának jelentős részét. Az Erdélyben maradtak közül pedig a megváltozott lehetőségek miatt kevesen tudták korábbi életmódjukat fenntartani. Ez természetesen hatással volt mindennapi életvitelükre, fogyasztási szokásaikra is. Mindez azonban nem jelentette azt, hogy ezekben az évtizedekben a herendi porcelán kiszorult volna a romániai piacról.

Tanulmányunkban arra keressük a választ, hogy az 1940 előtt külföldi, majd a második bécsi döntés következtében belföldi piaccá váló Észak-Erdélyben milyen stratégiák szerint alakította üzleti kapcsolatait a Herendi Porcelángyár Rt. A minőségi porcelánokat készítő vállalkozás üzletpolitikája kapcsán fontos feltárni a másik fél, tehát a helyi kereskedők és vásárlók igényeit is. Üzleti kapcsolataik nemcsak a visszacsatolt területek gazdasági működéséhez, hanem a porcelántárgyak iránti kereslethez, fogyasztási igényekhez is új információkkal szolgálhatnak.

A HERENDI PORCELÁNOK ROMÁNIÁBAN

Az I. világháborút megelőző évtizedekben a Herendi Porcelángyárnak elsősorban Nyugat-Európában sikerült értékesíteni termékeit.⁹ A történeti Magyarországon a fővárosi viszonteladók, valamint az arisztokrácia és a nagypolgárság révén természetesen Erdélybe is kerültek herendi porcelánok, a gyár azonban az I. világháború előtt alig rendelkezett hazai üzleti kapcsolatokkal, kiterjedt viszonteladói hálózattal. Az 1923-ban megalapított részvénytársaság ezen kívánt változtatni és nemcsak Magyarországon, hanem a Monarchia utódállamaiban is kereskedelmi kontaktusokat létesíteni. A két világháború közötti időszakban így az egyéni megrendelők mellett több száz kereskedővel és viszonteladóval, köztük jó néhány romániai székhelyű vállalkozással is üzleti kapcsolatot alakítottak ki. Ezekben az években két bukaresti céget leszámítva, leginkább erdélyi magyar kereskedőkkel vették fel a kapcsolatot és közülük néhányal hosszan tartó megállapodásokat

⁸ A dísz tárgyakkal a polgári értékrendben elfoglalt helyéről és szerepéről: Gyáni 1992; Hanák 1992; Darvas 1938.

⁹ Szűts 2011: 55–70.

is sikerült kötniük. Sajnos az egyes vállalkozások forgalmi mutatói alig ismeretek, így csak néhány jelentésből, megrendelőlevélből következtethetünk egy-egy kereskedés üzletpolitikájára, illetve a helyi fogyasztási igényekre.

A romániai exporttal kapcsolatban fontos kiemelni egy olyan jelentést, amely a világválság kirobbanása előtt néhány hónappal, 1929 kora nyarán a porcelángyár vezetésének kérésére készült.¹⁰ E szerint az adott időszakban Erdély területén öt városban hét kereskedővel álltak kapcsolatban, közülük azonban csak a kolozsvári Kovács P. és Fiai,¹¹ illetve az aradi Szabó Albert számítottak megbízható partnernek.¹² E két cég közül Szabóék nemcsak rendszeres megrendeléseik és határidős fizetéseik, hanem jelentős áruraktáruk miatt is kiemelten fontos szerepet játszottak a romániai exportban. Az 1920-as évek közepétől ugyanis a Romániában értékesített áru meghatározó része, különösen a Bukarestbe tartó szállítmányok, hosszabb-rövidebb ideig e cég raktáraiba kerültek.

Mindkét kereskedés megbízható partnernek számított Herenden, mivel más cégektől eltérően rendszeresen rendeltek, és szinte minden alkalommal határidőre ki is egyenlítették számláikat. Kovácsék feltételezhetően ennek köszönhetőek, hogy a kincses városban 1940 előtt egyedi forgalmazói joggal bírtak. A többi romániai városban a porcelángyár nem szívesen kötött ilyen hosszú távú szerződést, egyrészt a kisebb forgalom, másrészt a kevésbé megbízható partnerek miatt. A temesvári, a nagyváradi és a brassói porcelánkereskedőknél ugyanis a hitelezések miatt néhány év alatt jelentős kintlévőség halmozódott fel, amelyet az adósok nem tudtak vagy nem is akartak kiegyenlíteni.

A makrogazdasági változások, valamint a két ország közötti hűvös diplomáciai viszony igen érzékenyen érintették a fogyasztási cikkek gyártóit és forgalmazóit, ami különösen igaz volt a porcelán esetében. Mivel a Romániába exportálható késztermékek, így a porcelán arányát és darabszámát is a két ország közötti megállapodások rögzítették, ezért a hazai gyártók, köztük a Herendi Porcelángyár Rt. is csak a számára kijelölt mennyiségben szállíthatott árut a határon túlra.¹³ Az exportra szánt termékeket kétféle szempont alapján, érték- és súlykontingens szerint határozták meg. Az egyes vállalatok ezek figyelembevételével köthettek

¹⁰ MNL VeML XI.46.c.cc. II. 403. Exporttal kapcsolatos vegyes iratok, 1929.

¹¹ A Kovács P. és Fiai cég 1940 és 1944 között a kolozsvári Mátyás király tér 8. szám alatt működött díszműáru kereskedését. MNL VeML XI.46.c.cc. II. 420. tétel. A Kovács P. és Fiai céggel folytatott levelezés, 1927.

¹² Szabó Albert porcelánkereskedői tevékenysége mellett az aradi (magyar) közélet meghatározó személyisége volt. Az 1930-as évek közepén például a romániai sportbajnokságokon, nemzeti-ségi csapatként sikereket elérő Amefa Arad Sport Egyesület elnöki posztját is betöltötte. MNL VeML XI.46.c.cc. II. 416. tétel, A Szabó Albert céggel folytatott levelezés, 1927–1941.

¹³ Ahogy az Osztrák–Magyar Monarchia időszakában, úgy 1918 után is meglehetősen szűk volt a magyarországi porcelángyártás piaca. Igaz, hogy az 1920-as évek első felében jó néhány új alapítású vállalkozás jött létre, azonban ezek közül a belföldi piacon csak az 1922-ben létrehozott Gránit Porcellán- és Kőedénygyár Rt. tudott a már meglévő vállalatok mellett (Hollóházi Porcelángyár Rt., a Budapesti Zsolnay-féle Porcelán- és Fayence Rt.) részesedést szerezni. A gazdasági nehézségekkel küzdő ágazaton belül ezekben az évtizedekben is, különösen 1933 után, elsősorban a Herendi- és a Zsolnay-gyár tudta termékeit külföldön is értékesíteni.

üzletet. Sajnos nem ismert az 1920-as évek első felének Romániába irányuló porcelánexportja, annyi azonban bizonyos, hogy az 1929-től induló világválság következtében visszaeső kereslet komoly likviditási problémákat okozott a hazai porcelániparban. Ebben a helyzetben át kellett értékelni a herendi vállalat üzletpolitikáját, és lehetőség szerint nyitni a korábban kevésbé preferált partnerek felé. Románia esetében így 1934-től a herendi gyár is számos új kereskedő közeledésére reagált, igaz, közülük csak egy-két állandó, megbízható ügyfél került ki. E néhány kereskedés közül megemlítendő az 1936-ban ismételten felkeresett, korábban fizetési nehézségekkel küzdő nagyváradi Deutsch K. I. cég, amely végül egészen a „kis magyar világ” végéig megbízható viszonteladója maradt a cégnek.¹⁴

A két világháború közötti évtizedekben Erdély nagyvárosai közül Kolozsvárott, Temesváron, Brassóban, Nagyváradon és Aradon sikerült, igaz, eltérő ményiségben, viszonteladókön keresztül herendi porcelánt értékesíteni. (A második bécsi döntés értelmében Temesvár, Brassó és Arad Romániánál maradt, ezért jelen írásunkban az itt működő cégekkel nem foglalkozunk.) A romániai értékesítés kapcsán felmerülhet egy olyan, a forrásadottságok miatt egyébként megválaszolhatatlan kérdés, hogy kik, milyen nemzetiségűek, vajon kizárólag csak magyarok vásároltak-e Magyarországról származó porcelánt. Feltételezhetően a magyarok körében lényegesen kelendőbbek voltak a „hazai” alkotások. Mind ezt amiatt is gondoljuk, mert elsősorban a jelentős magyar lakossággal rendelkező városok magyar érzelmű kereskedői árusították a porcelánt.

Mint korábban már említettük, a Trianon után a Romániához került területeken maradt, korábban tehetősebb, polgári értékrend szerint élők a tömeges deklaszálódás, az új állam bizonytalan gazdasági és politikai helyzete miatt egyre kevesebbet költöttek luxuscikkre. Aki mégis úgy döntött, hogy herendi készleteit bővíti, vagy újonnan vásárol, az a legtöbb esetben hosszadalmas és költséges vámügyintézésre és szállításra számíthatott. Mivel a porcelán dísz- és használati tárgyakra (étkészletekre, kisebb figurákra, nipekre) ezekben az évtizedekben is szükség volt, a keletkezett űrt Romániában újonnan létrejövő vállalatok igyekeztek betölteni.

A romániai porcelángyárak közül az 1930-as évek végén a kolozsvári Iris Kerámia Iparvállalat számított Herend egyedüli konkurenciájának. A második bécsi döntést követően a gazdasági életben meghirdetett revízió ellenére, az 1922-ben alapított vállalkozás vezetőségében még 1941-ben is szinte kivétel nélkül román nemzetiségű személyeket találunk.¹⁵ A helyzet a következő évek-

¹⁴ A Deutsch Károly Ignác által vezetett üveg- és porcelán-nagykereskedés már az I. világháborút megelőző évtizedekben, nemcsak Nagyváradon, de országos viszonylatban is ismert és jelentős cégnek számított. Névadója a századfordulótól kezdve a hazai porcelánkereskedők szakmai szervezetének (Magyar Üveg- és Porcelánkereskedők Egyesülete) elnökségi tagja volt. Vállalkozását 1913-ban jelentősen bővítette azzal, hogy a Feketeerdő Üveggyárral egyesülve 700 ezer korona alaptőkéjű részvénytársaságot alapított. Ezzel egy kézbe került a gyártás és az értékesítés. *Magyar Üveg- és Agyagújság* 1913. 7. 3. A cég központja és porcelánáruháza 1940 és 1944 között Nagyváradon, a Hlatky Endre utca 4. szám alatt volt található.

¹⁵ *Nagy Magyar Compass* 1941–1942: II. 431.

ben sem változott, de a vállalat hivatalos neve ezután kiegészült a román szóval, így lett Iris Román Kerámiai Iparvállalat Rt. Jóllehet ez a gyár minőségben nem tudott versenyre kelni a herendi termékekkel, olcsó használati tárgyai a városi polgárság körében 1940-ig, sőt, ezt követően is igen vonzóknak bizonyultak. Romániában az Irisen kívül működő néhány vállalkozás nem tudta teljesen lefedni a piacot, főleg a minőségi gyártmányok terén, így a két világháború közötti évtizedekben is volt kereslet import, köztük herendi porcelánra.

A fennmaradt üzleti levelezésekből kiolvasható, hogy az erdélyi porcelánkereskedők ezekben az évtizedekben a szigorodó kvóták miatt kisszámú, elsősorban használati és apróbb dísz tárgyak beszerzését tudták vállalni. Mivel a forgalom kiszámíthatatlan volt, ezért a kereskedők és a herendi porcelángyár is arra törekedett, hogy egy-egy városban lehetőség szerint csak egy partnercég árusíthassa termékeiket. Ez a legtöbb település esetében a visszafogott kereslet miatt nem is okozott problémát, konkurenciaharc egyedül Kolozsvárott alakult ki. Itt az 1920-as évek végén a már említett Kovács P. és Fiai mellett egy bizonyos Szegő úr által irányított, Librăria Lepage díszműáru- és könyvkereskedés – hosszas egyeztetést követően – 1926-ban hivatalos viszonteladói státust kapott. Ennek ellenére két évvel később írott levelükben már azt nehezményezték, hogy a megállapodás ellenére a szomszédos üzletbe is érkezik herendi áru, ami természetesen jelentős bevételkiesést okoz számukra. Mivel Szegő szerint boltja jobb értékesítési mutatóval rendelkezik, kérte az egyedárusítási jog újbóli kihirdetését. A herendi porcelángyár vezetése válaszában leszögezte, ők is törekednek arra, hogy településenként lehetőség szerint minél kevesebb kereskedés forgalmazza termékeiket, azonban kizárólagosságot, különösen ilyen nagyváros esetében csak bizonyos idő és folyamatosan jó forgalom után tudnak biztosítani.¹⁶ Az esetből úgy tűnik végül Kovácsék jöttek ki jobban, hiszen velük ellentétben a Lepage kereskedéssel a következő évek megrendelési könyveiben már nem találkozhatunk.

A romániai, azon belül is az erdélyi késztermékpiacon való folyamatos jelenlétet leginkább a változó fogyasztói igények, a két ország között fennálló kvótarendszer, a hosszan elhúzódó vámügyintézés, valamint a valuta-átutalások nehezítették. Az 1930-as évek végén több hónapig is eltarthatott, amíg a herendi gyár exportőrként megkapta a romániai importőre által átutalt járandóságát.¹⁷

¹⁶ „Csak egy-két éves üzleti összeköttetés útján szerzett megfelelő tapasztalatok (úgy a forgalom, mint a lebonyolítást illető pontosságot illetőleg) alkalmasak arra, hogy egy kizárólagosságot illető megállapodásba mindkét fél nyugodtan belemehessen.” MNL VeML XI.46.c.cc. I. 419. A Librăria Lepage céggel folytatott levelezés, 1928.

¹⁷ Az Angol–Magyar Bank Rt. 1938. júniusában a következő felvilágosítást adta a romániai import-export valutaügymenetéről. „A lei követelések átutalása Magyarországra a következőképpen történik. Amikor a román importőr megkapja a pengővásárlási engedélyt a Román Nemzeti Banktól és egy magyar behozatali cég megfelelő pengő összeget a Román Nemzeti Bank számlájára valamely megbízott magyar pénzügyintézetnél befizetett, a Román Nemzeti Bank az illetékes román pénzügyintézettől és a román exportadatok birtokában megvásárolja a szükséges pengő összeget, amit neki a Román Nemzeti Bank rendelkezésére bocsát. Az így megvásárolt pengő összeg visszautalására a román intézet megbízást ad a Román Nemzeti Banknak, mely a pengő összeget a megbízott magyar pénzügyintézetnél vezetett számlájáról a magyar exportőr

Az átutalások bonyolult és hosszadalmas procedúrája egyáltalán nem segítette a gazdasági kapcsolatok erősödését. Ezt csak tetézte, hogy az 1920-as évek második felétől több erdélyi importőrnél is jelentős kintlévőség halmozódott fel.

A vázolt nehézségek ellenére a két világháború közötti években, igaz, erősen korlátozottan, de hozzá lehetett jutni herendi porcelánhoz. Ezzel kapcsolatban érdemes ismét kitérni a megrendelők és a vásárlók kérdésére: a termék származása, ahogy sok esetben ma is, befolyásolhatta a vásárlói, fogyasztói magatartásokat. Erre csak egy példa az aradi Szabó Albert cég egyik 1936-ban kelt levele, amelyben a tulajdonos tapasztalataira hivatkozva kérte a gyártót, hogy az új megrendéseken a Hungary felirat lehetőleg már ne szerepeljen. A kérés mögött meghúzódó okokat részletesebben nem ismerjük, de az eset azt bizonyítja, hogy a román vásárlók is érdeklődhettek a herendi termékek iránt. Mivel a levél esztétikai kifogásokat nem említ, feltételezhetjük, hogy a vérmesebb hazafiak nehezményezhették a magyar államra utaló feliratot.¹⁸ A korszak romániai közhangulatát ismerve ugyanakkor ennél is valószínűbb, hogy az ügy mögött politikai indokok húzódtak meg. Bár az eset további részleteit nem ismerjük, annyi bizonyos, hogy Herend a márkajelzésén nem módosított, így továbbra is Hungary felirattal érkezett meg Aradra a kért áru.

1940 ŐSZE

Miután 1940 szeptemberében a honvédség birtokba vette a Magyarország számára visszajuttatott területeket, nemcsak a közigazgatás, hanem a privát szféra is igyekezett kapcsolatait felerősíteni vagy újonnan kiépíteni. A Herendi Porcelángyár is jó lehetőségeket látott a megnyíló piacokban, annak ellenére, hogy ezek a legoptimistább becslések szerint sem kompenzálhatták az időközben elveszített nagy, nyugat-európai üzleteket. A II. világháború kitörése és a változó európai hatalmi viszonyok miatt ugyanis a legfőbb megrendelőnek számító piacok, így Franciaország, Anglia, Belgium, Hollandia, valamint az Amerikai Egyesült Államok kapui szinte teljesen bezáródtak. A háborús állapotok következtében átalakuló gazdasági lehetőségeket felmérve a gyár vezetése kénytelen volt Magyarország szövetségesei, a korábban is jelentős exportőrnek számító Németország, valamint Olaszország és Törökország felé nyitni. Az európai porcelángyártás központjának számító Berlin azonban, az időközben német fennhatóság alá került Karlsbad környéki gyárak miatt, igyekezett a behozatalt erősen korlátozni. A Herendi Porcelángyár 1940-ig évi 60 ezer, havi maximum 5 ezer márká értékben exportálhatott készterméket a Német Birodalomba. 1940 júniusában azonban módosították az arányszámokat, amelyek az eddigieknél hátrányosab-

részére kiutalja. Ez az eljárás nagyon hosszadalmas és hónapokat is igénybe vehet, míg a magyar exportőr exportja ellenértékéhez jut.” MNL VeML XI.46.c.cc. II. 47. tétel. Exporttal kapcsolatos egyes országokra lebontott keretszámok, rendeletek, 1938.

¹⁸ MNL VeML XI.46.c.cc. I. 416. tétel. A Szabó Albert céggel folytatott levelezés, 1936.

ban érintették a magyar gyártót. Herend hivatkozva az őszi Lipcsei Nemzetközi Vásáron¹⁹ beérkezett több tízezer márka értékű megrendelésre, illetve a Német Birodalomból történő nyersanyag-behozatalra, természetesen rögtön kérvényezte a korrekciót. A következő években a rendelkezésre álló kereteket csak a folyamatos kérvényeknek és az így megítélt pótkontingenseknek köszönhetően sikerült valamelyest növelni. A német fél azonban mindvégig gondosan ügyelt hazai piacainak védelmére.²⁰

A háborús viszonyok miatt zsugorodó európai luxustermékpiacon Herend csak Német- és Olaszország irányában tudta kis mértékben növelni a kiviteli áruk mennyiségét. Ebben az egyre bizonytalanabb politikai és gazdasági helyzetben született meg az első és a második bécsi döntés, amely elvben új piacokat nyithatott meg a herendi termékek előtt. Bár 1938-tól a Csehszlovákiától visszakerült területeken több kereskedővel is sikerült üzletet kötni, az ott értékesített áruból befolyt összegek az első egy-két esztendőben nem számítottak meghatározónak. Ennek legfőbb oka az volt, hogy az észak-magyarországi területeken Kassát leszámítva alig volt olyan város, ahol jelentős megrendelői kör alakult volna ki.²¹

1940 szeptemberében aztán ismét jelentős területekkel gyarapodott Magyarország. A Herendi Porcelángyár körlevélben már szeptember 18-án köszöntötte a visszatért városokban működő régi, valamint potenciálisan szóba jöhető új kereskedelmi partnereit. A rövid üdvözlések elsődleges célja a gyors kapcsolatfelvétel volt, a gyár tisztviselője az utazási tilalom megszüntetéséig ugyanis nem tudott személyesen megjelenni. Ezzel egy időben a másik oldal, tehát az erdélyi viszonteladók is érdeklődni kezdtek a gyártónál. A kolozsvári Schuszter Emil cég budapesti megbízottja például már ugyanezen a napon megjelent a fővárosi mintatárban,²² és tárgyalásokba kezdett egy lehetséges együttműködésről.²³ Schuszterék hangsúlyozták, hogy őket egyelőre kizárólag a „Kolozsvár visszatért, 1940. szeptember 11.” szöveggel díszített dísztárgyak érdeklik, és a jövőben is elsősorban az apróbb kiegészítő termékek felé igyekeznek orientálódni. Egy héttel később

¹⁹ A Lipcsei Vásár (Leipziger Messe) története a középkorig nyúlik vissza. A regionális kereskedelmi központ a 19. század utolsó évtizedében rendezett először nagy nemzetközi seregszemlét. A széles kínálatot nyújtó vásár az európai porcelángyártás és -értékesítés első számú helyszíne lett. A Herendi Porcelángyár különösen a két világháború közötti években helyezte nagy hangsúlyt arra, hogy legújabb alkotásaival megjelenjen Lipcsében. Az exportértékesítés jelentős százalékban itt kötött meg.

²⁰ MNL VeML XI.46.c.cc. II. 41. tétel. A németországi exporttal kapcsolatos általános iratok, 1940.

²¹ A visszacsatolt területek legnépesebb városa Kassa volt, de mellette a losonci, lévai, munkácsi és ungvári kereskedők is jelentkeztek Herenden 1938 decemberében. A következő években csak a kassai Pausz Tivadar számított állandó megrendelőnek, más felvidéki városok kereskedői meglehetősen kiszámíthatatlanul küldték igényléseiket a porcelángyárhoz. MNL VeML XI.46.c.cc. III. 71. tétel. Belföldi porcelángyári rendelések nyilvántartó könyve, 1938.

²² A Herendi Porcelángyár Részvénytársaság 1924-ben nyitotta meg budapesti telephelyét az V. kerület Váci út 37. szám alatt. A fővárosi mintatárban és irodában általában 6-8 magántisztviselő dolgozott, akiknek a könyvelés és gazdasági ügyek intézése mellett legfőbb feladata az itt kiállított termékek értékesítése volt.

²³ MNL VeML XI.46.c.aa. I. 27. tétel. Kummer László jelentései erdélyi szakmai körútjáról, 1940.

a nagyváradai Dór Illatszer és Játéküzlet, valamint a kolozsvári Pax cég képviselői is személyesen tekintették meg a Váci utcai mintatárban kiállított termékeket. A porcelángyár vezetését a hirtelen jött és sok esetben ellenőrizhetetlen viszonteladók, illetve az általuk jelzett igények még inkább megerősítették abban, hogy egyik munkatársukat amint lehet Észak-Erdélybe küldjék. Erre a feladatra a budapesti képviselőt vezetőjét, Kummer László aligazgatót jelölték ki, aki addig a fővárosi mellett a belföldi értékesítés felelőse volt.²⁴

Mielőtt továbbhaladnánk, meg kell jegyezni, hogy a Herendi Porcelángyárban készült termékekhez ebben az időszakban több forrásból is hozzá lehetett jutni. A közvetlen megrendelés mellett a magánszemélyeknek és a vidéki kereskedőknek is lehetőségük volt arra, hogy a kívánt termékeket a gyárral kapcsolatban álló nagykereskedőktől szerezzék be. Ez elsősorban a nagykanizsai Weiss Ernő,²⁵ a budapesti központú Lável Rt.,²⁶ valamint a Gulden Gyula²⁷ herendi vezérigazgató közreműködésével alapított IKER²⁸ vállalatokat jelentette. A porcelángyár kereskedelmi iratai és e cégek töredékesen fennmaradt pénztárkönyvei alapján mégis arra következtethetünk, hogy az 1940 szeptemberében megnyíló új piacok szereplői elsősorban közvetlenül a gyártóhoz fordultak igényeikkel. Ez a tény, valamint a gyár jól dokumentált üzleti könyvei, kereskedelmi levelezései egyértelművé tették, hogy tanulmányunkban kizárólag a Herendi Porcelángyárból rendelt termékekre és a vállalattal közvetlen kapcsolatban álló árusítókra koncentráljunk.

²⁴ Kummer László 1892-ben született Szombathelyen. 1931-ben lett a Herendi Porcelángyár alkalmazottja, 1938-tól aligazgatója, majd 1946-ban rövid ideig igazgatója.

²⁵ A nagykanizsai székhelyű Weiss Ernő (korábban Jacques) cég budapesti központja a Szerb utca 17. szám alatt volt.

²⁶ A Lázár Vellico János által alapított Lável porcelánkereskedelmi részvénytársaság központja Budapesten a Benczúr u. 37. szám alatt működött. A cég a két világháború közötti évtizedekben a Herendi Porcelángyár egyik fontos viszonteladójának számított.

²⁷ Gulden Gyula (1898–1979) bajor származású család gyermekeként Budapesten született, itt végezte tanulmányait, majd a Pázmány Péter Tudományegyetemen szerzett jogi doktorátust. Ezt követően a Budapesti Keleti Kereskedelmi Akadémián szerzett újabb oklevelet. 1920 és 1922 között a Budapest Székesfővárosi Gázművek tisztviselője, 1922–1923-ban pedig már tőzsdetag, bank- és cégvezető volt. Az 1923-ban létrejött Herendi Porcelángyár Rt.-ben ügyvezető igazgatóvá nevezték ki, amely tisztségét Farkasházy Jenő 1926-ban bekövetkezett haláláig töltötte be. Ettől az évtől kezdve a vállalat vezérigazgatója lett. Legfontosabb szakmai és társadalmi szerepvállalásai: a Gerbeaud Rt. igazgatósági tagja, az Országos Magyar Iparművészeti Társulat gazdasági bizottságának elnöke, a Nemzeti Szalon igazgatósági tagja, a Statisztikai Értékmegállapító Bizottság tagja, illetve portugál vicekonzul. 1944 őszén, a nyilas hatalomátvételt követően családjával együtt kénytelen volt távozni Magyarországról. Svájcba utaztak, majd később az Egyesült Államokban telepedtek le. Itt hunyt el 1979-ben.

²⁸ Az Iparművészeti Kereskedelmi Vállalatot (IKER) Gulden Gyula alapította 1934-ben. Székhelye Budapesten, a Duna utca 10. alatt volt.

A PORCELÁN ÚTJA

Kummer László 1940. október 5-én indult el a fővárosból, hogy alig két hét alatt végigjárja azokat a városokat, amelyek az előzetes információk szerint a herendi porcelán számára piacot jelenthetnek.²⁹ Mivel az előző évtizedben mindössze néhány, részben Romániában maradt település viszonteladóival álltak kapcsolatban, ezért valóban csak személyes tapasztalat útján lehetett felmérni a lehetőségeket. Ez azonban nem ígérkezett könnyű feladatnak, hiszen a visszatért területekről mindössze két kolozsvári és egy nagyváradai céget ismertek közelebről, ráadásul korábban ők sem számítottak mindig megbízható megrendelőnek. Kummer Lászlónak meglehetősen feszes programot állítottak össze, emiatt a legtöbb településen alig néhány órája, jobb esetben is csak egy-egy napja volt arra, hogy a helyi viszonyokat felmérje és azokról sürgöny vagy levél formájában reflektáljon a budapesti központ, a mintatár felé. Beszámolói közül sajnos kevés maradt meg, azonban e néhány is érzékletes képet fest a visszatért területek kereskedelmi életéről, az üzlettulajdonosok helyzetéről és a lakosság fogyasztási szokásairól.

Kummer vonata szombat délután futott be Nagyváradra. Az aligazgató a belvárost végigjárva azonnal feljegyzéseket készített. Első benyomásai meglehetősen kiábrándítóak voltak, hiszen az itt talált kereskedések többségét, néhány kivételtől eltekintve túlzottan vegyes profilúnak ítélte. A fővárosi porcelán- és díszárgyszalonokkal szemben itt jobb esetben is csak üveg- és porcelánáruval foglalkozó vállalkozásokat találhatott. Pedig emlékeik és üzleti könyveik tanúsága szerint a Körös-parti városban a két világháború között is működött néhány jelentősebbnek számító díszműáru-kereskedés. Kummer borús hangulatát feltehetőleg nagyban befolyásolta az is, hogy az első nap folyamán alig néhány tulajdonossal sikerült személyesen beszélnie. Ennek legfőbb oka a rossz időpontválasztásban keresendő, ugyanis a váradi kereskedők többségét jelentő izraelita felekezeti boltosok a szombatot ünnepelték. „Estefelé már néhány zsidó cég is kinyitotta üzletét így sikerült őket meglátogatnom.”³⁰ Mivel a kiküldetés kereteit meglehetősen feszesre tervezték, Nagyváradon mindössze egy nap állt az aligazgató rendelkezésére. A másnap délelőtt folytatott tárgyalásai, benyomásai sem győzték meg az aligazgatót, így következő jelentésében is sötét képet vázolt a város piaci potenciáljáról.

„A mi áraink ijesztőek számukra. Sajnos Nagyváradon, ebben a közel 100 000 lakosú városban a mi gyártmányaink tartására (mélto keretben való tartására gondolk) nincs egy cég sem ma még.”³¹

Véleménye szerint a legfőbb problémát elsősorban nem a vállalkozások hiánya jelentette, hanem az aktuális magyarországi közhangulat, illetve az időközben kihirdetett második zsidótörvény okozta általános bizonytalanság.

²⁹ MNL VeML XI.46.c.aa. I. 27. tétel

³⁰ MNL VeML XI.46.c.aa. I. 27. tétel. 1940. október 6.

³¹ MNL VeML XI.46.c.aa. I. 27. tétel. 1940. október 6.

Az impériumváltást követően ugyanis a visszacsatolt területeken is érvénybe léptek mindazok a rendelkezések, amelyek a zsidóság gazdasági és társadalmi szerepének korlátozására születtek. Az általános bizonytalanságot tovább növelte, hogy az új államhatalom a vállalatokkal kapcsolatban széleskörű felülvizsgálatot rendelt el, mivel 1940 előtt Észak-Erdélyben a vállalatok közel 80%-a zsidó, 15%-a román és csak a maradék néhány százaléka volt magyar kézben.³² Az állam szempontjából az volt a kérdés, hogy a gazdasági élet szereplői mennyire számíthatnak „megbízhatónak”. Természetesen a meghirdetett revízió első sorban a stratégiai ágazatokra vonatkozott, az üveg- és porcelánipar, valamint ezek kereskedelme aligha tartozott ezek közé. Ezt az ágazatot sokkal inkább érintette az észak-erdélyi ipartestületek létrehozása és az új iparüzési kérvények benyújtása. Utóbbi értelmében a kereskedelmi és iparüzési joggal rendelkező magánszemélyeknek 1941. április 30-ig kellett benyújtaniuk új kérelmeiket.³³ Az elbírálás során a hatályos törvények mellett figyelembe vették például a kérelmező elmúlt két évtizedben tanúsított „magatartását” is.

A zsidó tulajdonú üzleteknél a bizonytalanságot tovább növelték a zsidótörvények felmérhetetlen következményei, amelyek miatt a kereskedők többsége egyelőre igyekezett kerülni minden komolyabb üzleti befektetést. A bizonytalan státusú partnereknek természetesen a gyártók sem szívesen hiteleztek.

A közvetítők, kereskedők megismerése együtt járt a potenciális megrendelői kör feltérképezésével is. A herendi kiküldött egy nap alatt természetesen nem ismerhette meg a város fogyasztási szokásait, de a szakavatott váradi kereskedők beszámolóí jó támpontul szolgálhattak ehhez. Ezek figyelembevétel után Kummer aligazgató még borúlátóbb lett. Másnap küldött jelentésében két lehetséges stratégiát vázolt fel. Az egyik szerint a nagyobb városokban ki kell választani egy-egy olyan céget, amelyet karácsony előtt bőven ellátnak áruval, majd az ünnepekét követően az értékesítési mutatók alapján már pontosabb képet kaphatnának az adott település vásárlói potenciáljáról. A másik eljárás szerint ki kell várni egészen addig, amíg a helyzet valamelyest stabilizálódik. Ez utóbbi tekintetben Kummer az erdélyi, jelen esetben a váradi polgárság mellett főként az ide helyezendő anyaországi tisztviselő réteg megérkezésére gondolt.

A Nagyváradon tapasztaltak azért is okoztak komoly csalódást Kummer Lászlónak és a gyár igazgatótanácsának, mert Kolozsvár mellett ez volt az a nagyváros, ahol jelentős megrendelői körben bíztak. Vasárnap kora délután tehát meglehetősen pesszimista hangulatban szállt vonatra az aligazgató és továbbindult Szatmárnémeti felé. A szatmári megyeszékhelyen tapasztaltakról sajnos nincsenek információink, csak azt tudjuk, hogy a herendi megbízott október 9-én már Kolozsvárra érkezett. Az előző napot Máramarosszigeten és Nagyváradban töltötte, de úgy tűnik, egyik város sem hagyott benne mély nyomokat. A kincses városban azonban úgy tűnt, komoly érdeklődés mutatkozik a herendi termékek

³² Sebestyén – Szabó 2008: 1402.

³³ A Magyar Királyi Iparügyi Minisztérium 60.000/1940. sz. alatt rendelkezett a visszatért erdélyi ipartestületek felállításáról és az iparigazolványok felülvizsgálatáról.

íránt. A porcelángyár vezetése az észak-erdélyi városok közül Kolozsvárt ismerte a legjobban, köszönhetően a velük több éve kapcsolatban álló Fischer Kálmán valamint Kovács P. és Fiai cégeknek. A gyár megbízottja az eredeti terv szerint két teljes napot töltött volna a városban és ennek során a régi partnerek mellett az előzetes információk alapján megnevezett új viszonteladókkal is tárgyalni kívánt. A vállalat üzleti koncepciója szerint a régi jó viszonyra való tekintettel elsődleges árusítóként Fischer Kálmánra (a Fischer S. A. cégre) számítottak, de mellette kisebb kedvezményekkel és árumennyiséggel természetesen más kereskedők is szóba jöhettek. Fischer szakmai kapcsolatai, forgalma és nem utolsósorban üzlete közelsége miatt ugyanakkor aligha reménykedhetett komoly értékesítési kedvezményben az a kereskedő, aki tőle néhány háztömbnyire működtette vállalkozását. Annak ellenére sem, hogy két évvel később egy másik ügynök is megfelelőnek találta Kerekes Ernő boltját.³⁴ „Ha az üzlete nem a Fischer Kálmán cége mellett lenne, úgy nagyon kívánatosnak tartanánk mi is a kiszolgáltatását.” – jelentette a herendi képviselő 1942-es látogatását követően.³⁵

A kolozsvári lehetőségek feltérképezése után az aligazgató tovább folytatta útját Dés, Szamosújvár, majd Zilah felé. Az utolsó napokról így számolt be leveleiben:

„Nagyon gyenge városok vannak erre. Még hátra van Beszterce, Marosvásárhely. A többi város nem is jöhet tekintetbe, mint pl. Zsibó, Betlen, Csíkszereda, Gyergyószentmiklós. Úgy mondják csak jelentéktelen helyek finomáru eladására.”³⁶

Közel tíz napos üzleti útjáról hazatérve Kummer László kevés pozitív élményről tudott beszámolni az igazgatóságnak. A porcelángyár mindezek ellenére továbbra is Kolozsvárt tekintette olyan elsődleges piaci központnak, ahol érdemes lehet hosszú távon beruházni. A többi város, így Nagyvárad esetében is úgy döntöttek, hogy fogadnak ugyan megrendeléseket, azonban a helyzet normalizálódásáig nagyobb üzleti ajánlatokat, új viszonteladói státusokat nem adnak ki.

MEGRENDELŐI IGÉNYEK

Kummer aligazgató látogatásával párhuzamosan megérkeztek az első megrendelések is Észak-Erdélyből. A porcelángyár iratanyagai között szerencsére megtalálhatóak azok a Megrendelői kötetek, amelyekben egészen 1944 októberéig tételesen fel vannak sorolva az egyes városok kereskedői, illetve az általuk igényelt

³⁴ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 15. tétel. 1940–1944. Kerekes Ernő kereskedővel folytatott levelezés. Kerekes Ernő kereskedése a Wesselényi u. 7. szám alatt volt.

³⁵ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 15. tétel 1942. július.

³⁶ MNL VeML XI.46.c.aa. I. 27. tétel. 1940. október.

termékek ára és minőségi beosztása.³⁷ Ezek az adatok nemcsak a piaci folyamatokról, hanem a vásárlói igényekről, fogyasztói szokásokról is tanúskodnak. Bár a valódi, tehát a közvetítővel kapcsolatba kerülő vásárlók személyét, így társadalmi státusát nem ismerhetjük, a megrendelt termékek alapján leginkább csak egy-egy város és vonzáskörzetének általános igényeire következtethetünk.

A határok eltűnésével az észak-erdélyi kereskedők előtt ismét adott volt a lehetőség, hogy a herendi gyár termékeit belföldi áruként szerezhessék be. A gyártó bizonytalanságához, kivárási taktikájához képest a helyi kereskedők rögtön vásárolni kívántak, az első konkrét igénylés már 1940 szeptemberében megérkezett Kolozsvárról. A kincses város jó nevű üveg- és porcelánkereskedője, Schuszter Emil hatvan darab ajándéktárgyat szeretett volna 170 pengő értékben beszerezni. Rajta kívül az év végéig további ötven megrendelés érkezett Észak-Erdélyből, ezek több mint egyharmada meglepő módon éppen Nagyváradról, Tompa Ferenc cégétől.³⁸ Tompa októbertől decemberig tizenhárom alkalommal küldte el igényléseit, több mint hatezer pengő összértékben. A megrendelői kötetekből jól látszik, hogy a kereskedők igyekeztek inkább többször, ám egyszerre csak kisebb értékben porcelánárut rendelni, vagyis nagyobb kockázatvállalás nélkül próbálták felmérni közösségük igényeit. Sok kereskedő megfelelő tőkével sem rendelkezett, így minden új üzletet át kellett gondolnia. A dési Würzberger Frida például csak hosszas családi tanácskozást követően szánta rá magát arra, hogy felvegye Herenddel a kapcsolatot és kis értékben, elsősorban apró bonbonos tálakat, hamutálakat, vázákat és különféle kisplasztikákat rendeljen.³⁹

Természetesen voltak olyan vállalkozó kedvű és megfelelő tőkével rendelkező kereskedők is – mint például a szászrégeni Graef Ervin –, akik egyetlen hónap alatt ezeröttszáz–kétezer pengőért kérvényeztek dísztárgyakat és különböző nippeket. A közvetlen megrendelések kellemes meglepetésül szolgáltak a gyár vezetői számára, hiszen az aligazgató útja során fel sem keresett Szászrégenrel például nem is számoltak komolyabban.⁴⁰

Tompa és Graef üzleteit leszámítva az észak-erdélyi kereskedők óvatosak voltak az első beszerzések során, a vásárlói igények kiszámíthatatlansága miatt nem szívesen halmoztak fel nagyobb készleteket és persze hiteleket. Ahogy az első hónapokban, úgy a következő években is döntően a dísztárgyak, főleg az apróbb nipppek, figurális alkotások iránt mutatkozott kereslet. A nagyobb értéket képviselő étkészletek egyelőre alig voltak kelendők. Graef Ervin ebből a szempontból

³⁷ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 71–72. kötet. Belföldi porcelángyári rendelések nyilvántartó könyve, 1938–1944. A továbbiakban Megrendelői kötetek.

³⁸ Tompa Ferenc 1940 és 1944 között a Rákóczi út 5. szám alatt működtette díszműáru-kereskedését.

³⁹ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 21. tétel. Würzberger Frida kereskedővel folytatott levelezés, 1940–1943. Würzberger Frida és családja Dés mellett Besztercén is rendelkezett üveg- és porcelánkereskedéssel.

⁴⁰ Graef Ervin szászrégeni kereskedése a város központjában, a Horthy Miklós tér 37. szám alatt volt található.

is különleges kivételnek számított, hiszen a szász kereskedő már második alkalommal rendelt harmadosztályú étkészleteket, szervizeket közel 750 pengőért.⁴¹

Az aligazgató személyes tapasztalataival ellentétben egyre több megkeresés futott be olyan kisvárososokból, mint Beszterce, Zilah, Csíkszereda vagy éppen Nagybánya, ahonnan az előzetes felmérések alapján nem számítottak komolyabb érdeklődésre. Ez utóbbi településen például Weiszglasz Ármin kereskedése néhány hónap alatt szinte törzsvevővé vált azzal, hogy csaknem heti gyakorisággal rendelt porcelánt a gyártól, igaz, másokhoz hasonlóan egyszerre csak kis tételben és értékben.⁴² Mellette Szabó Kálmán zilahi üveg- és porcelánkereskedése érdemel még említést: ő 1941 végéig tíz alkalommal rendelt különböző apró dísztárgyakat, illetve néhány alkalommal másod- és harmadosztályú szervizeket.

1941 folyamán havonta hat-hét megrendelés érkezett Észak-Erdélyből, és úgy tűnt, kialakult egy állandó, stabilnak mondható viszonteladói kör. Kolozsvárról öt kereskedés, köztük az 1920-as évek vége óta jelen lévő Kováts P. és Fiai küldött rendszeres igénylést a gyár címére. Mellette Schuszter Emil és Fischer Kálmán üveg- és porcelánüzletei számítottak még jelentős megrendelőnek. Sajnos az utóbbiakra vonatkozóan az üzleti levelezések hiánya miatt csak a Megrendelő kötetek összesített adatai szolgáltatnak némi információt. Az összes kolozsvári megrendelés vizsgálatakor rögtön feltűnik, hogy a kincses város kereskedői által 1941-ben feladott tizennyolc kérvény közül mindössze egy tartalmazott kisebb tételű étkészletekre vonatkozó kérést.⁴³ A többi, kivétel nélkül, több ezer pengő értékű dísztárgyat foglalt magában, leginkább 20–40 pengő közötti áron megvásárolható apró ajándéktárgyakat, vázákat, hamutálakat és kisplasztikákat.⁴⁴

Nagyváradon az első tapasztalatokkal ellentétben jelentős vásárlói potenciál mutatkozott, ami szinte kizárólag egy cégnek, Tompa Ferenc kereskedésének volt köszönhető. Mellette a herendi termékeket már több mint egy évtizede árusító Deutsch K. I., valamint a Komlós Testvérek meglepő módon csak egy-egy alkalommal fordultak közvetlenül a gyár felé. Ennek ellenére a Deutsch K. I. cég 1941 októberében, a régi kapcsolatokra való tekintettel, a hivatalos viszonteladók közé került.⁴⁵ Tompa Ferenc belvárosi üzlete a megrendelői kötetek tanúsága szerint havi rendszerességgel, olykor egyszerre akár több ezer pengő értékben is rendelt porcelánt. Ezek többsége díszáru és harmadosztályú étkészlet volt, de szinte egyedülként néhány alkalommal első osztályú szervizeket, valamint

⁴¹ A besorolást nem a porcelán minősége, hanem a rajta szereplő minták és motívumok alapján határozták meg. A másod- és harmadosztályú termékek általában egyszerűbb, könnyebben festhető díszítéssel készültek, ezeket leginkább belföldön igyekeztek értékesíteni. Bár a fehéráru, tehát a porcelánanyag azonos volt, ezek a tárgyak mégis kedvezőbb áron kerültek ki a piacra.

⁴² 1940 és 1944 között a Weiszglasz A. M. cég üzlete Nagybanán, a Rákóczi tér 16. szám alatt volt található.

⁴³ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 178. kötet.

⁴⁴ Összehasonlításképpen érdemes megjegyezni, hogy Kummer László 1941 első felében 600, míg például egy mintatárban dolgozó tisztviselő 300, illetve egy gépirókisasszony 80 pengő havi fizetést vihetett haza.

⁴⁵ MNL VeML XI.46.c.aa. I. 37. A vállalatigazgató levelezéseinek napi másolatai, 1941. október.

selejtecs árúkat is rendelt. A többi váradi kereskedő ezzel szemben szinte kizárólag kisebb értékű dísz tárgyakat tartott üzletében. Péczely László herendi tisztviselő 1942-ben tett üzleti körútja után meg is jegyezte, hogy Nagyváradon mindennekeelőtt kisméretű szobrokra, plasztikákra van kereslet.⁴⁶

A két legfontosabb „szak-erdélyi” város mellett érdemes szót ejteni néhány kisebb, ám méreteihez viszonyítva jelentős forgalmat lebonyolító településről is. A beérkezett megrendelések alapján például kiemelhetjük Szatmárnémetit, ahol elsősorban Vágó Imre belvárosi kereskedése számított első osztályú partnernek. Vágó 1941 végéig tizenhárom alkalommal rendelt, egyszerre a leg-többször néhány száz pengő értékben különböző dísz tárgyakat. A város másik, nem kizárólag üveg- és porcelánértékesítésre szakosodott kereskedője, Grünfeld Jenő háromszor küldte el megrendelőlapját Herendre.⁴⁷ Grünfeld 1941 nyará-tól a helyi kínálatból hiányzó étkészletekre kezdett koncentrálni, ám úgy tűnik, kevés sikerrel. Erre utal legalábbis, hogy 1942 elején ismét csak kimondottan dísz tárgyak árjegyzékeit kérte az Észak-Erdélybe látogató utazó ügynöktől.⁴⁸

Külön említést érdemel még Nagybánya, ahová nem telepítettek ugyan jelentős állami intézményeket, így nagyobb népmozgás, betelepülés sem jellemezte, mégis nagy mennyiségű díszműáru talált itt gazdára. A város egyedüli, Herenddel kapcsolatban álló üveg- és porcelánkereskedése Weiszglasz Ármin tulajdonában volt, aki az első másfél esztendőben havi rendszerességgel, összesen tizenhét alkalommal rendelt, több mint kétezer pengő összértékben apróbb tárgyakat. Feltételezhetjük, hogy 1941 júliusáig csak a lassan beinduló üzlet miatt igényelt száz pengő alatti értékben egy-egy dísz tárgyat, hiszen ezt követően átlagban 400 és 500 pengő szerepelt egy-egy megrendelőlevélben.

Ahogy a magyarországi kisvárosok többségében, Észak-Erdélyben is első-sorban apró ajándéktárgyakra, különösen címerekkel díszítettek hamutálakra, csészékre, tányérokra és nippekre volt kereslet. A visszatért városok jelképeivel ékesített porcelántárgyak 1938, majd 1940 szeptembere után lettek különösen kelendőek. A visszacsatolás helyszínét és dátumát megörökítő alkotások mellett igény mutatkozott egy-egy település nevezetességével, így például Kolozsvár esetében a Szent Mihály-templom képmásával díszített tárgyak iránt is. Az első másfél esztendőben a kérelmek többsége ilyen jellegű alkotásokra vonatkozott. A címeres tárgyak sikerét az is jelzi, hogy a porcelángyár 1941 őszéig csak több mint egy éves szállítási határidővel vállalta ezeknek az elkészítését és szállítását.

A két világháború közötti magyar közhangulatot és politikát ismerve érthető a revíziós gondolatot megjelenítő tárgyak hatalmas sikere, hiszen a mindennapi használati cikkektől kezdve egészen a köztéri szobrokig, emlékművekig direkt vagy indirekt módon minden a trianoni tragédiára emlékeztette a magyar társadalmat. A politikai szövegek mellett különösen érdekesek az irredenta kultusz

⁴⁶ MNL VeML XI.46.c.aa. I. 41. A vállalat működésével kapcsolatos vegyes iratok, 1942. január.

⁴⁷ Grünfeld Jenő díszműáru kereskedése Szatmárnémetiben, a Rákóczi út 27. szám alatt volt található.

⁴⁸ MNL VeML XI.46.c.aa. I. 41. 1942. január.

tárgyasult formái és ezek sokszínűsége.⁴⁹ Az első és második bécsi döntést, majd a Vajdaság visszatértét követően aztán a revízió fogalma is átalakult, ezzel pedig a tárgyak és a jelszavak mondanivalója is módosult. 1938 után a „Nem, Nem Soha” és a „Mindent Vissza” jelszavak mellett a visszatért területeket ábrázoló és az örömteli eseménynek emléket állító feliratok, ezekkel díszített tárgyak is egyre több lakásban megtalálhatóak lettek.

1940 decemberére tehát úgy tűnt, hogy a jelentősebb városokban sikerült megtalálni azokat a kereskedőket, akik az esetek többségében egyedülként kizárólagosságot kaptak a herendi termékek forgalmazására. Kolozsvár és Nagyvárad kivételnek számított, hiszen itt a vásárlói igények és a nagyobb piac miatt egyszerre több cég is értékesíthetett porcelándísztárgyakat és étkészleteket.

1941-ben a megrendelések száma egyenletesen alakult, beleértve ebbe a karácsony előtt hagyományosan megnövekedett forgalmat is. A kereskedőknek már az év első harmadában célszerű volt eldönteniük, milyen termékeket szeretnének őszre megkapni, hiszen a gyár minimum fél, az étkészletek esetében pedig akár egy éves határidővel vállalt munkákat. Az 1941 szeptemberében és októberében megnövekedett kifizetésekből jól látszik, hogy a gyártó a karácsonyi nagy rohamra majdnem minden esetben képes volt teljesíteni vállalásait. Az 1941-ben forgalmazott termékek összéről ugyan nincsenek információink, azonban a kereskedőknek juttatott rabattok éves kimutatásából következtethetünk az egyes cégek eredményeire.⁵⁰ A magyarországi rabatt-listát, tehát a legtöbb árut értékesítő viszonteladók neveit végigolvasva feltűnő az észak-erdélyi szereplők alacsony száma, az ott felsorolt 49 kereskedés közül ugyanis csak három található a vizsgált területen.⁵¹ Közülük nem meglepő módon a nagyváradi Tompa Ferenc cége kapta a legnagyobb jóváírást, 188 pengő értékben, míg a marosvásárhelyi Kieselstein Kálmán⁵² és a szatmárnémeti Vágó Imre kereskedése forgalomtól függetlenül 100-100 pengő alatti egyszeri jóváírásban részesült. Összehasonlításképpen érdemes megjegyezni, hogy a vidéki kereskedők közül a veszprémi Regényi cég forgalma volt a legjelentősebb, ők több mint 1100 pengő visszatérítésben részesültek. A három észak-erdélyi kereskedés forgalma ennek ellenére nem számított jelentéktelennek, hiszen 1941-ben átlagban 40 és 300 pengő között mozogtak a megállapított jóváírások.

A rabatt kapcsán a kolozsvári kereskedelmi cégek hiánya a legérdekesebb jelenség, különösen annak fényében, hogy a Megrendelő könyv tanúsága szerint az itteni üzlettulajdonosok a visszacsatolás utáni első másfél esztendőben jelentős forgalmat bonyolítottak le: 1941 végéig több mint nyolcezer pengő értékben

⁴⁹ Zeidler 2009: 192–267.

⁵⁰ A rabatt német eredetű szó, amely kedvezmény jelent. Ennek lényege, hogy az eladó bizonyos százalékban árengedményt biztosít a vásárlónak (esetünkben a viszonteladónak), annak forgalmi mutatóit figyelembe véve.

⁵¹ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 54. tétel, Viszonteladókkal kapcsolatos iratok, 1941.

⁵² MNL VeML XI.46.c.cc. III. 16. tétel Kieselstein Kálmán kereskedővel folytatott levelezés, 1941–1944. Kieselstein Kálmán üveg- és porcelánkereskedése Marosvásárhelyen, a Széchenyi tér 7. szám alatt volt.

rendeltek dísztárgyakat. A kolozsvári partnerek talán a fizetési feltételek be nem tartása miatt nem részesültek jelentős kedvezményben.

A kincses városnál maradvra érdemes megemlíteni, hogy Kolozsvár a vártal ellentétben a drágább étkészletek terén nem számított jelentős megrendelőnek. Az első másfél évben például alig ezernégyszáz pengő értékben kértek az itteni kereskedők szervizeket, illetve kiegészítőket. A lényegesen kisebb Szászrégenből 1941 nyaráig majdnem ugyanennyi étkészletre vonatkozó megrendelés érkezett. A kolozsvári vásárlóerő hiányának, a szervizek iránti közömbösségnek több magyarázata is lehetséges. Egyrészt tény, hogy az új közigazgatás kiépítése az első hónapokban még meglehetősen nagy fluktuációval járt, így a bizonytalan kinevezések, állandó készenlétek miatt csak kevés közalkalmazásban álló család tudott, illetve mert értékesebb porcelánokba beruházni. Ahogy más városok, úgy a kolozsvári polgárok esetében is megfigyelhető, hogy inkább apró kiegészítőket vásároltak otthonaikba. A másik magyarázat, hogy az étkészletek iránt érdeklődő polgárok, más vidéki városokhoz hasonlóan Kolozsvárott sem találtak minden esetben olyan, elképzelésüknek megfelelő étkészletet, amelyet helyben megrendeltek volna. Mivel az étkészlet egy család elsőrangú reprezentációjául szolgált, igyekeztek azt kellő gonddal kiválasztani, erre pedig a legmegfelelőbb helyszín maga a gyár vagy a budapesti mintatár volt. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy szervizek kizárólag egyedi megrendelésre készültek volna, hiszen az ismert és közkedvelt mintákkal díszített tárgyegyüttesekhez számos hazai városban hozzá lehetett jutni.

A belföldi, valamint a külföldi igénylések nagy száma miatt a porcelángyár 1941-ben továbbra is csak tág határidőkkel tudta termékei gyártását vállalni. Mivel a viszonteladók többsége csak az átvétel pillanatában fizetett, a megrendelt alkotások előállítására jelentős kiadást jelentett a vállalat számára. A helyzet 1941 júliusától annyiban változott, hogy egyes tárgyakra még többet kellett várni a megrendelőknél. 1942 januárjában a rendelést feladó cégek például már arról kaptak tájékoztatást, hogy a kommersz, azaz a különböző apró, kisebb árkategóriájú dísztárgyak iránt fokozódó kereslet miatt új rendeléseket egyelőre nem tudnak fogadni. A csíkszeredai Karda Ödön, aki addig csak néhány száz pengő összegben igényelt dísztárgyakat, például ekkoriban döntött úgy, hogy megpróbálkozik harmadosztályú étkészletek árusításával is,⁵³ levelére azonban azt a választ kapta, hogy a kommersz iránti hatalmas igény miatt csökkent a fehér porcelánok mennyisége, ami különösen az étkészletek esetében legalább 10-12 hónapos szállítási határidőt jelent.

A Megrendelő kötetek tanúsága szerint 1943-ban sem csökkent a vásárlási kedv, így a nagyobb városok mellett olyan települések kereskedői is jelentős kedvezményt kaptak, akikkel 1940 őszén még alig számoltak. Ilyen volt például Beszterce és Dés. A gyár az értékesítés reményében mindkét esetben engedett eredeti elképzeléseiből és hosszas mérlegelés után végül a szállítás mellett dön-

⁵³ Karda Ödön kereskedése Csíkszeredában, a Kossuth és Rákóczi út sarkán volt.

tött a szerényen felszerelt Würzberger Frida kereskedéseibe. Utazó tisztviselőjük 1941 júliusában kelt jelentésében még arról írt, hogy egyik üzlet sem felel meg herendi termékek árusításának, mivel azonban sem az érintett városokban, sem azok közvetlen közelében nem volt más üveg- és porcelánkereskedés, egy évvel később mégis tárgyalni kezdtek a lehetséges együttműködésről.⁵⁴ A kezdeti bizalmatlanság ellenére Würzberger Frida a következő években megbízható partnerré vált, 1942-ben és 1943-ben például évi 300–500 pengő értékben rendelt különböző apró dísz tárgyakat.

A piaci viszonyoktól, a helyi igényektől és a kereskedők anyagi lehetőségeitől függően folyamatosan alakultak a gyár viszonteladói kapcsolatai, hol újak jöttek létre, hol pedig megszűntek a régi, megbízható üzleti kapcsolatok is. Utóbbi történt a kolozsvári Fischer Kálmán esetében, aki több mint húsz esztendősi üzleti ismeretség után 1942 júliusában arról értesítette Herendet, hogy a következő hónaptól beszünteti működését. A kincses város ezután sem maradt porcelán nélkül, hiszen a még néhány hónappal korábban visszautasított Kerekes Ernő Fischerrel szomszédos üzlete így lehetőséget kapott a herendi termékek kizárólagos forgalmazására. A jelek szerint Kerekes vállalkozása a nagy konkurens közelsége ellenére korábban is sikeresnek számított, elsősorban a magyar középosztály körében.

„Mivel utóbbi időben nála mind többen keresték a herendi porcellánt, szeretné azt bevezetni. Közölte, hogy ő az egyedüli keresztény szakmabeli cég Kolozsváron és a sok köztisztviselő és állami hivatalnok mind a vevői.”⁵⁵

Az „új” partner 1942 februárjában rögtön 2000 pengő értékben rendelt apró dísz tárgyakat és meglepő módon hat darab 27 illetve 59 részes ét-, teás- és kávékészletet.

Fischer után másfél esztendővel egy másik régi partner, Graef Ervin szász-regeni kereskedő is jelezte, hogy politikai okok miatt valószínűleg be kell zárnia üzletét. Két segédje már korábban bevonult a német hadseregbe, és őt is egyre nagyobb nyomás érte a közösség részéről, ezért nem látta biztosítottnak, hogy esetleges bevonulása után felesége képes lesz-e vezetni a kereskedésüket. A család fő 1943 októberében végül valóban bevonult, további sorsát nem ismerjük, családi vállalkozása azonban megrendeléseik tanúsága szerint egy évig még bizonyosan működött.⁵⁶

A megszűnő kapcsolatok mellett újak is születtek. 1943-ban például az értékesítési térképen addig nem jelölt Szilágysomlyó üveg- és porcelánkereskedője, Duha Jenő érdeklődött a herendi dísz tárgyak iránt. A szilágysági település kis-kereskedője kitartó megrendeléseinek köszönhetően, ha rövid ideig is, de árusíthatott herendi porcellánt.⁵⁷

⁵⁴ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 21. tétel. 1941.

⁵⁵ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 15. tétel. Kerekes Ernő kereskedővel folytatott levelezés, 1942.

⁵⁶ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 18. tétel. Graef Ervin kereskedővel folytatott levelezés, 1943.

⁵⁷ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 19. tétel. Duha Jenő kereskedővel folytatott levelezés, 1943.

1943 májusában a kolozsvári Textilhulladékgyűjtő Vállalat igazgatójának, Fekete Andornak a neje nyitott egy új kristály- és porcelánkereskedést a város üzleti központjának számító Wesselényi utcában. Miután Fischer Kálmán – Kolozsvár legpatinásabb – porcelánüzlete bezárt, a piacon keletkező rést Kerekes Ernő mellett Fekete Andorné igyekezett betölteni. A gyár kiküldöttje nyár végén elismerően számolt be az új üzletről, a forgalomról és az oda betérők társadalmi státusáról.

„Az üzlet főútvonalon van, új portállal, két nagy kirakattal. Berendezése szép, ízléses és teljesen új. [...] Az üzlet berendezésénél segítségére volt, a volt Fischer-cég egyik segítje. [...] Szerény véleményem szerint megérdemli a pártolást, mert üzletébe az előkelőségek és a jobb középosztály tagjai járnak.”⁵⁸

Az új kereskedelmi kapcsolatok kiépítését, az üzleti hálók újjászövését a magyar állam is igyekezett központi úton elősegíteni. 1941 nyarán például a *Honi Ipar* kiadásában megjelent egy olyan összefoglaló címtár, amely ágazatokra lebontva közölte az egyes anyaországi és észak-erdélyi üzleti szereplők elérhetőségeit.⁵⁹ Ebből számunkra most csak a visszacsatolt erdélyi területeken működő gyárak és kereskedések érdekesekek. A porcelángyártók címszó alatt ebben az időszakban egyedül a már említett kolozsvári Iris szerepelt a kötetben, rajta kívül a kerámia ágazatban Korond agyagáruai, illetve a sepsiszentgyörgyi Fayence vállalat kályhacsempéi voltak még megemlítve. Utóbbiak természetesen nem jelentettek konkurenciát a herendi gyár számára. A névtárban nemcsak gyártók, hanem kereskedők is szerepeltek. Érdekes, hogy több város esetében is olyan porcelánkereskedéseket fedezhetünk fel benne, amelyek a gyár fennmaradt iratai szerint nem álltak kapcsolatban Herenddel. Ezek közül különösen figyelemreméltó Máramarossziget, ahol a címtárban négy, porcelánt is árusító kereskedő elérhetősége van felsorolva, ugyanakkor egyetlen szigeti vállalkozó nevére sem bukkantunk a vállalat iratai között. A címtár másik érdekessége, hogy a Herend esetében az egyik legnagyobb felvevőpiacnak számító Nagyváradról mindössze két kereskedés nevét közli, közülük is csak az egyik, a Komlós Testvérek álltak kapcsolatban a Veszprém vármegyei gyárral.

A viszonteladók mellett érdemes röviden kitérni azokra a magánszemélyekre is, akik levélben vagy személyesen megrendeléssel fordultak a porcelángyárhoz. A vállalat vezetése a nagy forgalom miatt a postai úton érdeklődőket elsőként valamelyik viszonteladójához irányította, ott ugyanis – indoklásuk szerint – a vevő személyesen választhatta ki és akár rögtön meg is vásárolhatta a neki tetsző tárgyakat. Aki mégis közvetlenül a gyártót kívánt vásárolni, annak el kellett látogatnia Herendre vagy a budapesti mintatárba, és számolni azzal, hogy a kiválasztott és raktáron nem lévő alkotásra legalább fél évet kell várnia. A viszonteladóhoz irányításra példa az ismert marosvásárhelyi történész, Farczady Elek fele-

⁵⁸ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 17. tétel. Fekete Andorné kereskedővel folytatott levelezés, 1943.

⁵⁹ *A visszacsatolt Erdély gazdasági címtára* 1941.

ségének esete. Farczádyné 1942 decemberében levélben érdeklődött egy általa kiválasztott étkezésletről. A vállalat a következő választ küldte megkeresésére:

„[T]isztelettel közöljük, hogy raktárunkon az érdeklődött étkezőkészlet nincsen. Magánfeleket csakis abban az esetben áll módunkban kiszolgálni, ha gyárunkat Herenden meglátogatják. Kérjük, szíveskedjék felkeresni a városukban levő viszonteladókat, akik készséggel állnak Nagyságod rendelkezésére.”⁶⁰

Az ügy további részletét nem ismerjük, mindenesetre a levélrészlet jól tudósít a nagy forgalom kezelésére szolgáló módszerekről.

Kummer László 1940-es látogatását követően évente egy-két alkalommal a porcelángyár megbízott tisztviselője végigjárta Észak-Erdély városait. Sajnos ezekről az utakról csak töredékes feljegyzések maradtak fenn, de ezek is értékes információk a porcelánértékesítés aktuális helyzetéről. Az első másfél év változó sikeireit követően, 1942 nyarán Péczely László üzletkötő látogatta meg az észak-erdélyi partnereket. A viszonteladókkal történt találkozásokon túl, a piacon zajló konkurenciaharcba is bepillantást nyerhetünk az általa küldött úti beszámolóból:

„Találkoztam itt Kolozsvárott Eszényi Sándorral /mint modellőr volt egy ideig Herenden/. Elszólta magát. Azt mondja, hogy itt az IRISZ-nél bizonyos dolgokkal kísérleteznek, de mert nem sikerül, egyesek azon gondolkodnak, hogy felvetetik magukat a Herendi Gyárba, s ha megtanulták azt, amit akartak, illetve amire kíváncsiak, visszajönnek Kolozsvárra.”⁶¹

Bár eleinte úgy tűnt, hogy az Iris nem jelenthet konkurenciát, e beszámoló után mégis komolyabban kezdtek figyelni a kolozsvári gyár működésére. A legnagyobb problémát ugyanakkor nem az Iris vagy más hivatalosan működő vállalkozás jelentette, hanem a piacon folyamatosan jelenlévő hamisítványok és selejtes termékek. A magukat a Herendi Porcelángyár ügynökeinek, viszonteladóinak kiadó személyek ugyanis rendre igyekeztek hamisított termékeiket értékesíteni az üzlettulajdonosok körében, amivel nem csak anyagi, de e tárgyak minősége miatt komoly erkölcsi károkat is okozhattak Herendnek. 1943-ban a kolozsvári Kerekes Ernő több alkalommal is jelezte, hogy üzletében és a város más pontjain magukat herendi képviselőknak kiadó személyek jelentek meg és igyekeztek üzletet kötni. A porcelángyár fel volt készülve erre és hivatalos partnereivel közösen próbált, több-kevesebb sikerrel fellépni a hamisítókkal szemben.

„A Herendi áruval dolgozó ügynökök ártalmatlanná tétele ügyében igen tisztelt Péczely uruknak továbbra is a legmesszebbmenő támogatásomat ígértem meg, és hiszem azt, hogy fáradozásainkat siker fogja koronázni. Birtokomba jutott egy igen

⁶⁰ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 16. tétel. Kieselstein Kálmán kereskedővel folytatott levelezés, 1942.

⁶¹ MNL VeML XI.46.c.aa. VIII. 4. tétel. Gulden Gyula vezérigazgató iratai, szakmai iratok, 1941.

sikerült herendi mintát utánozó bonboniere [...] és a jövőben bármilyen olyan dolog kerülne birtokomba vagy tudomásomra, ami az Önök gyáranak művészi, erkölcsi vagy anyagi kárt okozhatna, úgy azonnal közölni fogom Önökkel.”⁶²

A viszonteladók által megrendelt termékek skálája 1941 tavasza és 1943 nyara között alig változott, csupán a visszatért városok címereivel díszített dísztárgyak egyeduralma tört meg némileg, és egyre népszerűbbek lettek más, nemzeti motívumokkal színezett alkotások.

1943 augusztusában volt érzékelhető először a szállítási határidők csökkenése. Hiába lett azonban gyorsabb a kézbesítés, ha a közkedvelt használati és dísztárgyakra, elsősorban az import alapanyag hiánya miatt, így is hónapokat kellett várni. A megrendelések száma mindennek ellenére nem csökkent, s például a készletek közül a leginkább keresett moka és teás szervizek továbbra is kelendők maradtak. Ezt támasztja alá a szilágysomlyói Duha Jenő esete is, akit 1943 februárjában arról tájékoztattak, hogy a nagy megrendelői igények miatt elsősorban a régi partnerek ellátására törekednek, így a lehetséges új partnerek kiszolgálását egyelőre nem tudják garantálni.⁶³ 1943 kora őszen azonban megváltozott a helyzet, ekkortól érzékelhetően kevesebb megkeresés érkezett az erdélyi partnerektől, így a szilágysomlyói kereskedőt most már arról értesítették, hogy november végére a raktáron lévő árukból néhány ládányit minden bizonnyal küldeni tudnak majd a számára.

Főként a kisvárosi kereskedések esetében volt megfigyelhető, hogy a remélt gyors szállítás érdekében sok esetben csak a megrendelés összegét határozták meg, míg a szállítandó tárgyak és minták összetételét a raktáron lévő készletektől tették függővé. Duha Jenő 1944 januárjában például sürgős utánvétellel kérte, hogy 600 pengő összértékben kisebb tányérokat, hamutartókat, likőrös poharakat és néhány nippet küldjenek számára. A porcelángyár a raktáron lévő készletekből végül egy olyan, hatvan darabból álló szállítmányt indított útnak, amelyben 5 és 10 pengő közötti nipppek és hamutartók, valamint 20-30 pengős bonbonos tálak voltak.⁶⁴ Ez a kereskedői mentalitás általános lehetett a magyarországi (észak-erdélyi) kisvárosok üzleteinek többségében, hiszen az oda betérőt, a sokszínű és mérsékelt árú kínálattal kellett lenyűgözni. A legtöbb esetben ezek a kereskedők a porcelánok mellett üveget, zománcdényeket és különböző bazári tárgyakat is árusítottak. A porcelángyár vezetése a helyi adottságokat figyelembe véve igyekezett termékeit megfelelő helyen tudni és erre akár fel is hívni partnerei figyelmét. 1944 februárjában a vállalatvezetés egyik tagja Kolozsvárott járva azt tapasztalta, hogy Kerekes Ernő üzletében, illetve annak portáljában alig láthatóak herendi termékek. A porcelángyár igazgatója rövid és udvarias levélben igyekezett a kereskedő figyelmét felhívni erre a hiányosságra.

⁶² MNL VeML XI.46.c.cc. III. 15. tétel. 1943.

⁶³ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 19. tétel. 1943.

⁶⁴ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 19. tétel. 1944.

„[K]észítményeink az Önök üzletében, illetve kirakataiban bizonyos szempontból kevésbé megfelelően vannak kiállítva. Távol áll tőlünk az, hogy Önöknek ezen észrevételből kifolyólag szemrehányást tegyünk, vagy olyan kívánságokkal lépjünk fel, amelyek teljesítésének ma talán még inkább, mint máskor, akadályai vannak. Mégis szükségesnek tartottuk az esetet megemlíteni azzal a kéréssel, hogy ha csak lehet, szíveskedjék készítményeinket azok elismert színvonalának megfelelően kiállítani.”⁶⁵

1943 végére érezhetővé vált tehát a fogyasztás visszaesése, ezt a Megrendelői kötetek egyre ritkuló bejegyzései is mutatják. Ez év októberében például már csak két megkeresés szerepel a könyvben, az egyik a kolozsvári Schusztér Emiltől, míg a másik, meglepően nagy összegben, a beszercei Csallner és Társa cégtől.⁶⁶ A gazdasági és politikai helyzet ekkor már nem igen kedvezett a porcelántermékek értékesítésének, 1944 januárjától csak Nagyváradról és Kolozsvárról érkeztek jelentősebb megrendelések. A nagybányai Weiszglasz Ármin 1944 februárjában már azt közölte, hogy a közeljövőben csak néhány, a város címerével díszített hamutárla lesz szüksége, mivel más dísztárgyak még a raktárában sorakoznak.⁶⁷ Panaszos levele ugyanakkor nem befolyásolta korábbi rendelését, amelyet a tervek szerint 1944 áprilisában szállítottak volna le neki.

Az 1944. március 19-i német megszállás jó néhány kereskedő számára járt súlyos következményekkel. Weiszglasz április 23-án kelt levelében arról tájékoztatta üzleti partnerét, hogy a hatóságok boltját bezáratták és áruit zár alá vették.⁶⁸ A zsidó üzlettulajdonos így kénytelen volt visszaküldeni az árukkal teli ládákat a feladó címére. Ezekben a hetekben számos viszonteladótól érkeztek hasonló hírek. A következő hónapokban alig maradt olyan kereskedő, akivel folyamatos kapcsolatban tudtak volna maradni. A kereskedelmi kapcsolatokat tovább nehezítették a szövetségesek egyre gyakoribb bombatámadásai és az április óta bevezetett vasúti korlátozások. Előfordult, hogy már becsomagolt, útra kész küldemények maradtak a gyártónál, a kereskedők pedig nem tudtak gondoskodni a szállításhoz szükséges, bizományos ládák visszaszolgáltatásáról.

A Herendi Porcelángyár észak-erdélyi kereskedelmi kapcsolatai végül a szovjet és román csapatok szeptemberi előretörésével párhuzamosan bizonytalan időre meg is szűntek. Az utolsó megrendelés 1944 szeptemberében a nagyváradi Tompa Ferencről érkezett, aki ez alkalommal 2500 pengő értékben kért

⁶⁵ Schusztér Emil mindössze 210, míg a beszercei vállalkozás váratlanul 10 ezer pengő értékben rendelt dísztárgyakat. MNL VeML XI.46.c.cc. III. 15. tétel. 1944.

⁶⁶ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 72. tétel. 1944.

⁶⁷ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 20. tétel. 1944. Weiszglasz M. kereskedővel folytatott levelezés, 1944.

⁶⁸ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 20. tétel. 1944. „Tekintettel arra, hogy a hatóság üzletemet bezáratta és az árut zár alá vette, nem volt módomban a küldött árut átvenni, miért is szíves elnézésüket kérem a saját hibámon kívül okozott kellemetlenségekért.” 1944. április 23. Az áru a következő napokban visszaérkezett a porcelángyár budapesti központjába. MNL VeML XI.46.c.cc. III. 20. tétel. 1944.

dísztárgyakat, azonban ahogy a nyári, úgy ez a megrendelés sem érkezett meg üzletébe.⁶⁹

* * *

Herend és Észak-Erdély 1940 és 1944 közötti történetéről szólva igyekeztünk olyan, sokak számára talán periferikusnak tűnő jelenségekre felhívni a figyelmet, amelyek ritkán kerülnek be a történelemkönyvekbe. Az impériumváltás következményeinek rövid és hosszú távú vizsgálata során egy konkrét gazdasági vállalkozás kapcsolatrendszerének szövegeire és az észak-erdélyi városok fogyasztási szokásainak általános jellegzetességire koncentráltunk. Bár a porcelánértékesítés és vásárlás az észak-erdélyi társadalom egy szűk szeletét, elsősorban a városi középosztályt érintette, a megrendelt áruk, minták és motívumok érdekes képet festenek egy-egy közösségről. Az egyik legszembetűnőbb a visszacsatolást megörökítő és 1940 őszétől szinte töretlen intenzitással árusított, a nagyobb települések címereivel ellátott dísztárgyak sikere volt. Emellett, különösen 1942–1943-ban az apró dísztárgyak, nipppek, illetve szervizek esetében a teás- és moka készletek örvendtek nagy népszerűségnek.

Az újjászöött kereskedelmi kapcsolatokon is jól látható, hogy a két nagyváros – Kolozsvár és Nagyvárad – mellett olyan települések is jelentős fogyasztóként tűntek fel, ahol előzetes felmérések szerint a Herendi Porcelángyár nem számított komoly forgalomra. Az észak-erdélyi kereskedelmi partnerek néhány kivételtől eltekintve elsősorban mérsékelt árkategóriájú, kisebb porcelántárgyakat kerestek, csak egy-egy vállalkozó mert nagyobb étkészletekbe beruházni. A gazdasági és politikai viszonyok folyamatos változása miatt 1943 második felétől lassú átrendeződés volt megfigyelhető, ennek során különösen a nagyvárosokban, így például Kolozsvárott is új szereplők jelentek meg az értékesítésben.

A porcelángyár üzleti kapcsolatait vizsgálva olyan információk is napvilágra kerültek, amelyek a vidéki kereskedők alig ismert mindennapjaiba nyújtanak betekintést. Így például az egyes tranzakcióik mögött álló objektív és szubjektív tényezők, a közösségben elfoglalt szerepük és egyéni sorsuk.

A porcelánforgalom egészen az 1943-as év utolsó harmadáig, természetesen a helyi viszonyoktól függően, az előzetes várakozások szerint, sőt, néhol annál jobban is alakult. A Herendi Porcelángyár pénzügyi mutatóit ugyanakkor ezek az üzletek nem lendítették fel jelentősen. Észak-Erdély mindazonáltal a „kis magyar világ” éveitől kicsi, ám kiszámítható belső piacot jelentett Herend számára.

⁶⁹ MNL VeML XI.46.c.cc. III. 72. tétel. 1944.

FORRÁSOK

- Magyar Nemzeti Levéltár Veszprém Megyei Levéltára (MNL VeML)
 XI.46.c.aa. A Herendi Porcelángyár Részvénytársaság iratai. A vállalat vezetésével és működésével kapcsolatos iratok, 1924–1947.
 XI.46.c.cc. A Herendi Porcelángyár Részvénytársaság iratai. Kereskedelmi iratok, 1924–1947.
- A visszacsatolt Erdély gazdasági címtára*, 1941. Budapest.
Nagy Magyar Compass 1941–1942. II. kötet, Budapest.
Magyar Üveg- és Agyagújság, 1913.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Ablonczy Balázs 2011: *A visszatért Erdély, 1940–1944*. Budapest.
- Darvas József 1938: *Ön mit gyűjt? Gyakorlati vezető képek, szobrok, metszetek, fayance, porcellán, szőnyegek, népművészeti tárgyak, könyvek gyűjtéséhez*. Budapest.
- Gyáni Gábor 1992: Polgári otthon és enteriőr Budapesten. In: Hanák Péter (szerk.): *Polgári lakáskultúra a századfordulón*. (Társadalom- és művelődéstörténeti tanulmányok 10.) Budapest, 27–59.
- Hanák Péter 1992: Bérház a körúton. In: Uő. (szerk.): *Polgári lakáskultúra a századfordulón*. (Társadalom- és művelődéstörténeti tanulmányok 10.) Budapest, 97–120.
- Hámori Péter 2006: Határváltás és emlékezet szatmári és máramarosi interjúk alapján. Észak-Erdély 1940–1944-ben. In: Czoch Gábor – Fedinec Csilla (szerk.): *Az emlékezet konstrukciói. Példák a 19–20. századi magyar és közép-európai történelemből*. Budapest, 209–218.
- Illésfalvi Péter 2004: „Édes Erdély itt vagyunk...” Az erdélyi bevonulás során történt atrocitásokról. *Pro Minoritate* (13.) Tavasz, 58–77.
- Osgyáni Gábor 2003: „Újra magyarok lettünk”. Gondolatok a „magyar világ” gyimesi emlékeiről. *Pro Minoritate* (12.) Tél, 174–194.
- Sebestyén Elemér – Szabó Péter 2008: Magyar katonai közigazgatás Észak-Erdélyben és a Székelyföldön 1940 őszén. *Századok* (142.) 6. 1383–1420.
- Szavári Attila 2004: Magyar berendezkedés Észak-Erdélyben. (1940. szeptember – 1941. április). *Magyar Kisebbség* (9.) 4. 272–304.
- Szűts István Gergely 2011: *A Műhelytől a szalonig. A Herendi Porcelánmanufaktúra a Monarchia idején*. Veszprém.
- Zeidler Miklós 2009: *A revíziós gondolat*. 2. bőv. kiad. Pozsony.

Schreck Csilla

Egy operettprimadonna otthona az 1930-as években

A 19. századhoz képest a 20. század első felében jelentősen megváltozott a színészek és színésznők társadalmi megítélése és társadalomban elfoglalt helye. A színészi pálya a 20. század első felére vállalható életpályává vált. Ehhez a minőségi változáshoz több tényező is hozzájárult. Az egyik ilyen – s talán a legfontosabb – a kor színházalapítási láza, amely révén számtalan kisszínház, kabaré, varieté és mulató jött létre.¹ Lábass Juci operettprimadonna, jelen írás főszereplője szakmai pályafutásában kiemelkedően fontos volt Beöthy László működése, aki 1903-ban megalapította a Királyi Színházat, 1907-ben átvette a Magyar Színház, majd 1916-ban a Népopera igazgatását is, utóbbi később Városi Színház néven működött. A polgárosuló Budapesten rendkívül nagy volt az érdeklődés a szórakoztató műfajok, különösen az operett iránt. A műfaj térhódításáról Juhász Gyula így írt:

„[A] dráma éppen most keresi és nem találja a maga új formáját, új stílusát, azért, mert ez a mi korszakunk éppen a líra, a gyors és színes impressziók, az újság és a mozi korszaka, és a mi egész életberendezésünknek, világfelfogásunknak, elfogultságainknak és kedvteléseinknek, de főleg idegeinknek legjobban az operett felel meg, amelyben megvan minden, ami mai »szem, száznak ingere«: gyors perdülésű história, sok könnyed líra és muzsika, sok dekoratív cifraság és kevés komolyság. Ezekre vágyódik a mai publikum, amely még nem érett meg ibseni és hauptmanni mélységek szemléletére, és már kinőtt brieux-i és bernsteini komoly komédiák gyermekcipőiből.”²

A színházi társadalom öntudatát s a kibontakozó „sztárkultuszt” táplálta a sajtó is. Számtalan színházi lap, bulvárlap jelentett publicitást a korszak színészeinek, akiknek családi élete a sajtónak köszönhetően immáron a nyilvánosság előtt zajlott. A közönség élénk érdeklődése hívta életre a korszak legjelentősebb színházi lapjait: a *Színházi Élet*, a *Magyar Színpad*, a *Színház* és *Divat*, a *Délibáb* folyóiratokat.³ A mozgófilm megjelenésével és széles körű elterjedésével a színészi fizetések megemelkedtek, s ezáltal a színészi pálya is igazi karrierlehetőséggel kecsegtette a fiatal pályakezdőket. Az I. világháború után a foglalkozás megbecsültebb státusa, illetve

¹ Pintér 2005: 1065–1123.

² Juhász 1968: 345.

³ Lakatos 1993: 5.

az elszakított országrészek színészeinek Budapestre áramlása ugyanakkor magával hozta a színészek létszámának dinamikus növekedését is.⁴

Jelen tanulmányunkban a színészek mindennapi életét kívánjuk fókuszba állítani egy operettprimadonna, Lábass Juci 1930-as évekbeli lakóközösségének bemutatásával. Az elemzés vezérfonalát adó hagyatéki leltár, illetve a lakás tervrajza a lakáskultúra vizsgálatának forrásaiként lehetővé teszik a 20. század első felének egyik ismert színésznője lakásának polgári enteriőrjébe való betekintést. A forrásokból kiviláglik nemcsak az operettprimadonna korabeli középpolgári életmódja vagy a külvilág számára fenntartott reprezentáció eszközei, hanem a színésznő egyéni igényeit megfogalmazó fogyasztási szokásai is. Mielőtt bemutatnánk a különböző helyiségeket és berendezésüket, tekintsük át röviden Lábass Juci életét és színészi pályáját.

LÁBASS JUCI ÉLETE ÉS MUNKÁSSÁGA

Lábass Juci 1896. június 22-én született, egyes források szerint Szabadkán, más szakirodalom szerint Zilahon. Családja Erdélyből települt át Szabadkára, ahol apja mérnökként dolgozott. Lábass Juci tanulmányai kezdetén megfordult Lányi Ernőnél,⁵ a kor híres pedagógusánál, majd elhagyva Szabadkát 1910-ben Rákosi Szidi pesti színésziskolájába került, ahol olyan hírességek nevelkedtek, mint Gózon Gyula, Fedák Sári, Latabár Kálmán, Feleki Kamill vagy Honti Hanna.⁶

Rákosi Szidi fiának, Beöthy László színházigazgatónak köszönhetően a mindössze tizenhét éves lány az operettre szakosodott Királyi Színházban kezdte meg pályafutását a *Buksi* című operettben.⁷ Eleinte szubretteket játszott, majd operettprimadonnaként mintegy tíz éven át szerepelt hatalmas sikerrel Beöthy különböző színházaiban, a Királyi Színházban, a Magyar Színházban, a Népoperában és a Városi Színházban.⁸ A korabeli források szerint feltűnő

⁴ Pintér 2005: 1065–1123. Az Országos Színészegyesületnek 1921-ben 1569 rendes és 362 nyugdíjas színész tagja volt. A rendes tagok száma 1922-ben már 1796 volt, 1923-ban 1912, 1924-ben 2008 fő. 1925-től a taglétszám folyamatosan csökkent: 1925-ben 1919 fő, 1926-ban 1792, 1927-ben 1384, 1928-ban 1204, 1929-ben 1122, 1930-ban pedig már csak 1122 rendes tagja volt az egyesületnek. Ezekhez a számokhoz természetesen még hozzá kell számítanunk azokat a színészeket is, akik nem voltak egyesületi tagok, illetve az ideiglenes engedéllyel dolgozó segédszínészeket is, utóbbiak számát Pintér Márta Zsuzsanna évente legalább 200 főre becsüli.

⁵ Lányi Ernő (Budapest, 1861. július 19. – Szabadka, 1923. március 13.) tanár, karnagy, zeneszerző, a miskolci és a szabadkai zeneiskola igazgatója, a Szent Teréz székesegyház karnagya, az iparos dalárda vezetője, a szabadkai városi zenekar és a Szabadkai Filharmónia megalapítója.

⁶ [sz. n.] 2006: Lábass Juci. *Hét Nap: Vajdasági Magyar Hetilap*. 2006. március 9. 33.

⁷ Szirmai Albert *Mágnás Miska* című operettjében Rollaként nyújtott emlékezetes alakítást. Játsszotta Midilit Fall *Sztambul rózsájában*, Gondát *Az elvált asszonyban*, Vilmát Lehár *A pacsirta* című művében, Serpolettót *A corneville-i harangokban*, Maricát a *Marica grófnőben*, Fedorát *A cirkuszkirálynőben*, Rózsikát Zerkovitz *Eltörött a hegedűm* című darabjában és Sybillt a *Leányvásárban*.

⁸ Lábass Juci 1914-ben a Magyar Színházban, 1915-ben az Apolló Színházban is szerepelt. 1915 és 1917 között a Népopera tagja volt. 1917 és 1920 között a Király, 1921-ben a Scala,

szépsége, kellemes hangja és tehetsége emelte a kor kitüntetett primadonnái sorába. A sajtó elismeréssel nyilatkozott színészi teljesítményéről. Az Incze Sándor tulajdonában lévő *Színházi Élet* című magazin rendszeresen foglalkozott Lábass Juci alakításával, életével, mindennapjaival. A színházon kívül Korda Sándornak köszönhetően a némafilmekben is kipróbálhatta magát.⁹

Két házasságot kötött, mindkétszer szakmabelivel, ami egyáltalán nem volt szokatlan: a színészi réteg viszonylagos elkülönülését jelzi, hogy a korszakban tagjai közül még mindig sokan kötöttek a színésztársadalmon belül házasságot. Első férje, Rátkai Márton szintén az operett műfajában szerzett vitathatatlan érdemet; vele Lábass Juci 1918. július 27-én kötött házasságot, amely azonban nem volt hosszú életű. A primadonna válását követően Szedő Miklós operaénekeshez ment feleségül, aki 1926-ban debütált az Operaházban, majd annak a Városi Színháznak lett tagja, ahol Lábass Juci is évekig szerepelt. Nemcsak operaénekesként, hanem operett-bonvivánként és dalénekesként is igen jó nevet szerzett magának. A színészberken belül kötött házasság egyrészt hozzájárult a színésztársadalmon belüli helyzet megerősítéséhez, másrészt a nők számára gyakorlati haszna is volt, hiszen ezekben a kapcsolatokban fel sem merült a kérdés, hogy házasság után is folytathatják-e karrierjüket. Gyermeke ugyanakkor egyik házasságából sem született.

Lábass Juci 1932. augusztus 24-én, sikerei csúcán, tragikus hirtelenséggel, harminchat évesen távozott az élők sorából. A *Színházi Élet* a következő szavakkal búcsúzott a színésznőtől: „Álljunk meg egy pillanatra hölgyeim és hajtsuk meg fejünket a tragikus sorsú primadonna frissen hantolt és virágokkal tornyozott sírja előtt. Sugárzó szépségének és egyre nemesedő művészetének teljében ment el tőlünk.”¹⁰

Halálának oka ismeretlen, arról sem a napilapokban, sem a halálfelvételi íven nem tettek említést.¹¹ Végrendeletet nem hagyott hátra. Halála után tizenhárom nappal, 1932. szeptember 7-én pontos hagyatéki leltár készült a VIII. kerület Múzeum utca 15/a. szám alatti lakásról, amelyben élt.¹² A hagyatéki leltár a hagyatéki tárgyalás jegyzőkönyvének mellékleteként maradt fenn. A hagyatéki tárgyalást

1922-ben, illetve 1923–24-ben a Városi, 1922-ben a Renaissance Színházban, 1923-ban a Budai Színkörben kapott szerepeket. 1924–25-ben, majd 1926–1930 között ismét a Király Színház művésze volt, de 1925-ben a Fővárosi Operettszínházban és a Városi Színházban is játszott, 1931-ben ismét a Városi, 1932-ben ismét a Király Színházban lépett fel.

⁹ A némafilmek, amelyekben játszott: *A paradicsom* (1915), *A doktor úr* (1916) *A föld rabjai* (1917), *Mágia* (1917) és *A kívándorló* (1918).

¹⁰ Lábass Juci élete képekben. [sz. n.] 1932: *Színházi Élet* 37. 1932. szeptember 4–10. 22.

¹¹ A családi emlékezet úgy tartja, hogy a túlzott fogyókúra áldozata lett. Kosztolányi Dezső így ír róla: „Lábass Juci is körünkhöz tartozott. Húgom barátnője volt. Úgy emlékszem rá, mint vidám, fekete kislányra. Meglehetősen kövér volt, s már akkor fogyasztotta magát. Egyszer tejszínhabot hoztak be nálunk uzsonnára. »Jaj, csak annyit ehetnék belőle – kiáltott –, hogy elronthatnám vele a gyomromat, és örökre megutálnám.« Egyébként énekelt, táncolt is. Emlékeim között őrzöm egy kislánykori fényképét, mely táncosnőruhában castagnettával ábrázolja.” Kosztolányi 1999: 285–288.

¹² BFL VII.12.b. 1933-560012.

1933. január 5-én, négy hónappal az elhalálozását követően tartották meg. A jegyzőkönyv a hagyatéki leltárhoz képest az ingóságokat illetően némi kiegészítést is tartalmazott: huszonhárom új tétel került bele mintegy 236 pengő értékben.

A LAKÓHELY

Egy színésznő számára a lakhely kiválasztásánál minden bizonnyal egyaránt fontos szempont volt a színház közelsége és a környék presztízse. A legnépszerűbb helyek a 20. század első két évtizedében még a Nagykörút és környéke, a Király utca, a Népszínház utca, a Csengery utca körüli területek voltak, majd az 1930-as évektől fokozatosan Buda vált fontosabbá. Lábass Juci egy 1920-as peranyag és az 1922-23-as lakásjegyzék szerint ekkor még a VI. kerület Szondi utca 98/a. szám alatt lakott.¹³ Az 1928-as lakásjegyzékben már az V. kerület Csánády utca 18-ban találjuk,¹⁴ nem messze Beöthy László színházaitól, a Királyi Színháztól (Király utca 71.), az Izabella téri Magyar Színháztól, a Népoperától, illetve annak jogutódjától, a Városi Színháztól (VIII. kerület Tisza Kálmán tér). Az 1900-as lakcímjegyzék szerint a színésznő kortársai közül sokan laktak ezen a környéken, a VI., VII. és VIII. kerületben. Küry Klára például az Erzsébet körút 1. szám alatt élt, közel Hegyi Arankához (Erzsébet körút 2),¹⁵ Gazsi Mariskához (Erzsébet körút 22)¹⁶ és Paulay Edéhez (Népszínház utca 27)¹⁷. Fedák Sári a Margit híd pesti hídfőjénél élt, egy bérpalota legfelső emeletén egy

¹³ BFL XV.17.d.329. 28239. és 28240. hrsz. Ez egy két lépcsőházas, háromemeletes, zártudvaros épület, amely historizáló stílusban épült. Lábass Juci a források tanúsága szerint a 98/a. lépcsőházban lakott akkori férjével, Rátkai Mártonnal. (BFL VII.217. 1503/1921.) A lakás a férj családjának tulajdonában volt. Az épület homlokzatát az első és második emeleten szimmetrikusan elhelyezett erkélyek díszítették. Kapuzata aszimmetrikusan elhelyezett, díszítéssel hangsúlyozva. Az építető Somló Albertné született Pollák Izabella volt. A lépcsőház földszintjén található kisebb házfelügyelői lakáson (konyha+szoba) kívül három lakástípus volt megtalálható a házban: az első típusú lakás három szobával, konyhával, fürdővel, „closettel”, kamrával, személyzeti szobával és előszobával rendelkezett; a második típusú lakáshoz egy előszoba, főzőfülke, két szoba és egy fürdő, míg az utolsó típusúhoz egy előszoba, személyzeti szoba, konyha, kamra, „closet”, hall és két szoba tartozott.

¹⁴ *Budapest cím- és lakásjegyzéke* 1928.

¹⁵ Pest, 1855. május 25. – Budapest, 1906. június 9. Operettprimadonna, 1880-tól a Népszínház tagja, ahol haláláig Blaha Lujza és Pálmay Ilka egyenrangú társa volt. Kiváló játékaival a népszínművek szerepeiben is rendkívüli sikereket ért el. Főként a francia operettek szerepeit játszotta stílusosan, de számos magyar operettet is sikerre vitt. Székely (szerk.) 1994: <http://mek.niif.hu/02100/02139/html/sz10/154.html> (Utolsó letöltés: 2011. április 18.)

¹⁶ Nagyharsány, 1879. július 22. – Budapest, 1953. október 27. Színésznő, 1893-ban a Népszínház szerződöttete, 1903-tól 1931-ig a Vígszínház tagja volt. 1931–1936 között csak szerepekre szerződött. Székely (szerk.) 1994: <http://mek.niif.hu/02100/02139/html/sz08/101.html> (Utolsó letöltés: 2011. április 18.)

¹⁷ Tokaj, 1836. március 12. – Budapest, 1894. március 12. Színész, rendező, dramaturg, színészpédagógus, fordító, színháztörténész, a Nemzeti Színház igazgatója. Székely (szerk.) 1994: <http://mek.niif.hu/02100/02139/html/sz20/152.html> (Utolsó letöltés: 2011. április 18.)

hétszobás lakásban. Makay Margit lakása a Pozsonyi út 38. számú házban volt,¹⁸ Jászai Mari a VIII. kerület Múzeum körút 2. szám alatt (az Astoriánál) lakott.¹⁹ Későbbi férje, Szedő Miklós az 1928-as lakásjegyzék szerint a VII. kerület Alpar utca 6. szám alatt lakott.

A Múzeum utca 15. szám alatt lévő ház, amelyben Lábass Juci halála előtt élt, a VIII. kerület azon részében található, amelyet az Astoriától kiindulva a Rákóczi út – Nagykörút – Üllői út – Kálvin tér – Múzeum körút határol, és amelyet egykoron Mánásfertyálynak, ma Palotanegyednek neveznek. Az elnevezés a városrész kialakulásának körülményeire utal, hiszen az 1860-as évektől első sorban arisztokraták, majd gazdag polgárok építtettek itt palotákat, bérpalotákat. A Múzeum utca 15. szám alatti Zichy-ház gróf Zichy János megrendelésére, gróf Zichy Jánosné Kray Irma részére épült, Skalnitzky Antal 1871-es tervei alapján. A kétszintes, U-alaprajzú palota terveit 1875. május 30-án hagyták jóvá.²⁰ A kivitelező ifj. Koch Henrik, az építtető Welchselmann Ignác volt.²¹ Zichy Jánostól, felesége halála után, az épület fiához, gróf Zichy Bélához került, aki 1913-ban az udvaron toldaléképületet emelt. A ház ekkor vette fel mai zárt alaprajzát. A gyermektelen Zichy Béla 1928-as halálát követően az ingatlant unokahúga, Sennyey Béláné Nádasdy Júlia örökölte. Az új tulajdonos megszüntette az épület palota-jellegét és bérházzá alakította azt: 1930-ban több nagyméretű lakás került kialakításra a házban, ekkor emelték meg a tetőt és a homlokzatot is. A változtatás által az eredetileg egyemeletes épület kétemeletessé vált, és két lépcsőházat is kialakítottak benne 15/a. és 15/b. címen.²²

¹⁸ Miskolc, 1891. augusztus. 4.– Budapest, 1989. november 6. Színésznő, 1910-ben a Vígszínházban Molnár Ferenc *Az ördög* című darabjának női főszerepével debütált, amelyet Varsányi Iréntől vett át. Játszott az Unió Rt. színházaiban, 1926-ban a Belvárosi, 1937-ben a Magyar és az Andrássy úti Színházban, 1938-ban a Teréz körúti Színpadon, 1929 és 1935 között a Vígszínházban szerepelt. 1935 és 1948 között a Nemzeti Színház művésznője volt. 1948–50-ben részt vett a Madách Színház vezetésében, majd 1950-től 1989-ig, haláláig ismét a Nemzeti Színház tagja volt. Székely (szerk.) 1994: <http://mek.niif.hu/02100/02139/html/sz15/101.html> (Utolsó letöltés: 2011. április 18.)

¹⁹ Pintér 2005: 1065–1123.

²⁰ BFL XV.17.d.329. 36579. hrsz.

²¹ Ifj. Koch Henrik osztrák származású építész, a bécsi klasszicizmus képviselője, Ybl Miklós mestere. Kenyeres Ágnes 2002: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html> (Utolsó letöltés: 2011. május 2.) Wechselmann Ignác a poroszországi Nicolajban született 1828-ban. Berlinben és Bécsben végzett tanulmányai befejezése után az építész-vállalkozó 1856-ban telepedett le Pesten. Számos budapesti középület építésvezetője volt, például a Dohány utcai zsinagógáé vagy Ybl Miklós legjelentősebb épületeié: az Egyetemi Könyvtáré, a Várkertbazáré, a Fővámházé. Szűcs 1996: 51.

²² Ilyen állapotban vészelte át az épület a II. világháborút is. Az 1950–1960-as években a ház néhány lakását kettéosztották. 1953-ban például a 15/b. részben az első emeleti második számú lakás került átalakításra: a személyzeti szobából fürdőszobát és kamrát létesítettek, ezáltal a háromszoba-hallos lakásból egy kétszobás komfortos és egy egyszoba-hallos, fürdőszobás lakás került kialakításra. 1961-ben a 15/a. rész második emeleti második számú lakását – amelynek összterülete 114,4 m² volt – szintén felosztották és így egy 72,6 m²-s kétszobás és egy 40,6 m²-es egyszoba-hallos lakást hoztak létre. BFL XV.17.d.329. 36579 hrsz.

Sajnos sehol nem említik, pontosan melyik lakásban élt Lábass Juci a halála előtt, csak annyi bizonyos, hogy a 15/a. lépcsőház egyik lakásában, így a továbbiakban a teljes épület 15/a. részével foglalkozunk. A pontos lakcímre csak következtethetünk a hagyatéki leltár felvételi íve alapján, hiszen a leltárt helyiségenként külön vették fel, pontosan megjelölve a helyiség nevét. A leírás alapján egy olyan lakást keresünk a házban, amelyben található ebédlő, hall, szalon, háló, konyha és előszoba. A ház utcai frontján szintenként két nagyméretű, míg a hátsó traktusban kisebb kétszoba-hallos lakások kerültek kialakításra. Mivel a hátsó traktusban – a tervrajzok alapján – a lakásokban ebédlő nem szerepel (ellentétben az utcafronti lakásokkal), illetve kevesebb szobával rendelkeznek annál, amit az összeírók Lábass Juci lakásában felvettek, ezeket a lakásokat ki is zárhatjuk a további elemzésből.

A három szinten a 2. számmal ellátott lakások teljesen, míg az 1. számú lakások kis eltéréssel – nevezetesen, hogy a ruhatárnak nevezett helyiség helyett a földszinti és az 1. emeleti lakásnál közlekedő van feltüntetve, amely az előszobát és a hálósobát kötötte össze – megegyeznek, szintenként viszont a 2. számú és az 1. számú lakások különbséget mutatnak beosztásukban.

A 2. számú lakásokban, az alaprajz szerint, egy L alakú előszobából balra egy hall és egy konyha, míg jobbra egy mellékhelyiség és egy szolgálati szoba vagy kamra nyílik. Az előszobából továbbhaladva három szobán keresztül – amelyből az utolsó a tervek szerint a hálószoba – jutunk el a fürdőszobába és a gardróbba. A gardrób az előszoba és a konyha felé átjárható, így a lakások körbejárhatók. A hagyatéki leltár helyiségenkénti felsorolása alapján egyértelmű, hogy az abban leírt lakás kevesebb szobával rendelkezik, mint az épület 2. számú lakásai.

Az 1. számú lakásokban a bejárati ajtó az előszobába nyílik, amelyből sorrendben jobbra található a konyha, egy mellékhelyiség és az ebédlő. Szemben, az előszoba túlsó végén a hall bejárata van; ebbe a helyiségbe nemcsak az előszobából lehet bejutni, hanem az ebédlőből is. A hallból még egy szoba nyílik, ezen keresztül közelíthető meg a hálószoba. Ebből a helyiségből nyílik egy fürdő, illetve egy ruhatárnak vagy közlekedőnek nevezett helyiség is, amely a 2. számú lakásokhoz hasonlóan szintén átjárható és amely itt is visszavezet az előszobába, biztosítva a lakás körbejárhatóságát. Ez a lakástípus megfelel az „egy ebédlő, egy hall, egy szalon, egy háló, egy konyha és egy előszoba” leírásnak, amennyiben a leltár felvételét az ebédlővel kezdték és az előszobánál fejezték be, ezek alapján valószínűsíthetjük, hogy Lábass Juci a három szint egyik, fenti elrendezésű 1. számú lakásában lakhatott.

Az 1941-es népszámlálás lakásívei alapján tovább szűkíthetjük az operettprimadonna lakásának lokalizációját, hiszen az első emeleti lakásban feltüntetett bérlő a forrás tanúsága szerint 1930 januárja óta, tehát már Lábass Juci életében is lakta a lakást. Ebből következően Lábass Juci feltehetően a második emeleti, kisebb valószínűség szerint a földszinti lakásban lakhatott.²³

²³ BFL IV.1419.j. 255. d. 652. számlalójárás, VIII. Múzeum u. 15/a. lakásívek.

Arról sincs adat, hogy halála időpontjában kik voltak Lábass Juci szomszédai. Az 1941-es és az 1945-ös összeírások és az 1945. évi kárösszeírás alapján annyi bizonyos, hogy az akkori harmincnyolc lakó közül csupán öten laktak már a színésznő halálakor is a házban: a házfelügyelő és felesége, egy honvédszázados özvegye, egy felsőházi tag neje és egy testnevelő tanár. A többi harminchárom lakó Lábass Juci halála után költözött a házba. Foglalkozásukat tekintve 1941-ben három földbirtokost, kereskedőket, egy orvost, egy ügyvédet, egy festőművészt, különböző tisztviselőket, egy alpolgármestert és egy konzult találunk a házban.²⁴

A LAKÁS

A hagyatéki tárgyalás során felvett adatok szerint a Múzeum utca 15/a. szám alatt lévő lakás nem Lábass Juci tulajdonában volt, hiszen halálakor tete-
mes, 2800 pengős házbértartozást jegyeztek fel.²⁵ A színésznő ingatlantulaj-
dont nem hagyott hátra. A hagyatéki leltár szerint a lakásba ekkor már be volt
vezetve a telefon, és villanyvilágítással is rendelkezett: szinte minden szobá-
nál feltüntettek jobb-rosszabb minőségű, villanyvilágításra alkalmas csillárt
vagy villanyégővel felszerelt falikart. A fűtést valószínűleg gázzal oldották meg,
amit az 1941-es lakásívek is alátámasztanak. A forrás szerint a két szoba jöhető
lakás vízvezetékkel, gázvezetékkel, villanyvezetékkel, központi fűtéssel és köz-
ponti melegvíz-szolgáltatással volt ellátva. A lakásokban gáztűzhelyen főztek,
a gázt fűtésre, a villanyt világításra használták. A lakás rendelkezett vízöblíté-
ses WC-vel, telefont és rádiókészülékkel is.²⁶ Funkcionalitásukat tekintve az
ebédlő-hall és szalon adhatott helyet a nyilvános, társasági életnek, a hálószoba
pedig egyértelműen a zárt, magánszféra helyszíne volt. Az 1941-es lakásívek
alapján öt helyiség parkettázott és festett volt, míg a konyhát kövel burkol-
ták.²⁷ Mindezek után vegyük szemügyre a lakást helyiségről helyiségre: hogyan
nézhetett ki Lábass Juci környezete, a Múzeum utca 15/a. szám alatt bérelt
lakása a hagyatéki leltár alapján.

A hagyatéki leltárban összeírt első helyiség az ebédlő, melynek mérete a terv-
rajz alapján 25 m² volt. Figyelembe véve az itt összeírt bútorok nagy számát,
a helyiség elég zsúfolt lehetett. A szoba legalább két részre tagolódott, amit
a különböző ülőalkalmatosságok jeleztek. Az egyik rész központjában egy hatalmas
ebédlőasztal állhatott, mely fölött egy aranyozott fa csillár lógott. Ez a bútor

²⁴ BFL IV.1419.j. 255. d. 652. számlálójárás VIII. Múzeum u. 15/a. lakásívek; BFL IV.1419.n. VIII. Múzeum u. 15/a. lakásív, házgyűjtőív; BFL IV.1419.p. VIII. Múzeum u. 15/a-b.

²⁵ Az 1930-as népszámlálás lakbérstatisztikája alapján egy négyszobás, konyhás, előszobás, fürdőszobás utcafronti lakás lakbéré földszinti lakás esetén átlag évi 2148 pengő, 2. emeleti lakás esetén átlag évi 1772 pengő lehetett. Ha terület alapján tovább szűkítjük, egy VIII. kerületi lakás átlag évi lakbéré 1736 pengő lehetett, eszerint Lábass Jucinak több mint egy évi házbérhátraléka lehetett. Az 1930. évi népszámlálás eredményei Budapesten. Budapest, 1932. II. kötet. 298–323.

²⁶ BFL IV.1419.j. 255. d. 652. számlálójárás, VIII. Múzeum u. 15/a. lakásívek.

²⁷ BFL IV.1419.j. 255. d. 652. számlálójárás, VIII. Múzeum u. 15/a. lakásívek.

foglalhatta el a legnagyobb helyet a szobából. Az ebédlőasztal körül sorakozhattott a leltár szerint a szobában felvett tíz támlásszék, ami arra enged következtetni, hogy Lábass Juci lakása élénk társasági élet színtere lehetett. Ezt bizonyítja a konyhában összeírt ötven tányér, tál és csésze, valamint a kétszer tizenkét személyes (herendi, illetve kobald) étkezéslet is. A másik, kisebb jelentőségű centrumot az ebédlőben valószínűleg két karosszék és egy selyem huzatú fotel alkothatta az ebédlőasztaltól elkülönülve. A szobában a meleg színek dominálhattak, hiszen barna bútorok, piros huzatú fotelek és ebédlőszékek kerültek összeírásra.

Az ebédlőben összeírt barna, fényezett kredenc a fal mellett állhatott, valószínűleg ez szolgált tálalóként, itt tárolhatták a hagyatéki leltárban a drágaságok között feltüntetett ezüstműt is: egy tizenkét személyes evőeszközkészletet 300 pengő értékben (amelyből azonban a forrás szerint hiányzott egy mokkáskanál), egy ezüst cukortartót Lábass Juci monogramjával, két ezüstitálát (egy kerek és egy ovális alakút), egy ezüst mozsarat és egy nagy ezüst gyümölcstálat. A hagyatéki jegyzőkönyvben kiegészítésképp lajstromba vettek ezenkívül még egy FS jelzésű hatszemélyes, hiányos ezüst evőeszközkészletet és egy ezüstserleget is. A kredencen kívül még három komód szekrény is a fal mellett állhatott. Az egyik komód rejthette az összeírt tizenkét karton bútorhuzatot, illetve a külön felvett lakástextíliák egy részét is: nyolc abroszt és huszonhat textilszalvétát. Az ebédlőből két ajtó nyílt, az egyik az előszobába, a másik a hallba. A délre nyíló, belső udvarra néző ablakokat az ebédlőben fa karnisokra akasztott csipkefüggönyök díszíthették. A helyiség viszonylag kevésbé díszített lehetett, hiszen egy műkő virágtartón kívül a falakon csupán két aranyozott falikart találunk. Az ebédlőben található tárgyak teljes értéke 446 pengőt tett ki, amely a lakás többi helyiségéhez képest a szalon (42%) és a hall (23,3%) után a harmadik legértékesebb (14,1%) volt az összeírt értéknagyság alapján.

Az összeírók bejárési útvonalát követve az ebédlőből a hallba jutunk, amely a hagyatéki leltár szerint művészi festményekkel gazdagon díszített helyiség volt: tizenkét olajfestményt írtak itt össze (240 pengő értékben), amelyek közül öt – a hagyatéki tárgyalás jegyzőkönyve szerint – ismert művésztől származott. Az öt képből három kevésbé ismert: egy mosolygós női arcot, egy tájképet, egy pedig Lábass Juci édesanyját, özvegy Lábass Gyulánét ábrázolta. A két ismertebb, értékesebb kép a színésznő portréja, ezeket Márk Lajos illetve Lengyel-Reiffuss Ede festette. Márk Lajos képét a becsüsök 100 pengőre értékelték, hiszen kiváló portréfestő, karikaturista, grafikus volt, aki a Benczúr Gyula által vezetett mesteriskolában sajátította el az alapokat és 1897-ben a nagybányai festőiskola mesterkurzusán is részt vett. Márk 1912-ben maga is színésznővel, Molnár Rózával kötött házasságot, aki – Lábass Jucihoz hasonlóan – Rákosi Szidi-növendék volt, az ismeretségük innen fakadhatott. Lábass Jucin kívül a magyar színházi élet kiválóságai közül Márk Lajos megfestette Maróthy Margit, Márkus Emília, Góthné Kertész Ella és Bajor Gizi színművésznők portréját is. A másik portrét, Lengyel-Reiffuss Ede alkotását 80 pengőre becsülték az összeírók. Festője művészeti tanulmányait Budapesten, Münchenben és Párizsban végezte, Székely

Bertalan, Balló Ede, illetve Hollósy Simon tanítványa volt. Az 1910-ben Kassán, majd Budapesten letelepedő művész központi témáját egyébként a kurucvilág adta, nem pedig a portréfestés.²⁸

Szembetűnő, hogy míg a hall a tizenkét festménnyel kissé túldíszítettnek tűnik, addig a többi helyiségben egyáltalán nem írtak össze ilyen jellegű tárgyakat. Elképzelhető ugyanakkor az is, hogy a kisebb dísz tárgyakat és ingóságokat együtt, egy helyiséghez csatolva vették lajstromba és nem külön-külön annál a helyiségnél, ahol azok valójában találhatóak voltak. A többi szobához viszonyítva a hall kicsi, mindössze 16,5 m² volt. Méretéhez képest sok volt benne a bútor, így a túlzúság érzetét kelti ez is: egy kétajtós és két egyfiókos berakott szekrényt is leltárba vettek itt, ezekben találjuk a viszonylag jelentős mennyiségű, kétszáz darab könyv és kotta egy részét. Sajnos a könyvekről, kottákról nem készítettek részletes jegyzéket az összeírók. A hallba nappal természetes fény csak az ebédlő és a szalon felől szűrődhetett be, hiszen a helyiség nem rendelkezett saját ablakkal. Este pedig két villanyégős, figurális gipsz falikar biztosította a fényforrást. A szoba homályát némileg ellensúlyozta a bútorok világos színe. A helyiség fókuszpontját egy világos kerek kis asztal képezte, amely körül két támlás szék állhatott; ezenkívül még egy rekamié és egy sárga selyemhuzatú fotel tartozott a berendezéshez. A hall bútorainak és egyéb tárgyainak összértékét 735 pengőre becsülték, amely így a lakás második legértékesebb helyiségének tekinthető.

Viszonylag ritkán maradt fenn fotó, rajz vagy festmény azokról a lakásokról, amelyeknek hagyatéki leltára fellelhető. Lábass Juci környezetéről sem bukkanunk ez idáig képi ábrázolásra, ugyanakkor a *Színházi Élet* 1931. évi 2. száma közölt egy cikket „Ki mit gyűjt” címen. A cikkben megszólaltatták Lábass Jucit, akiről egy fényképet is közöltek. Lábass Juci „otthoni környezetben” büszkén mutatja be a róla megjelent színházi kritikákat, amelyeket összegyűjtött és kötetbe foglalt.²⁹ A fotón a színésznő egy kis, fal melletti szekrénynél áll. A fal világos és csupán egy mosolygós női alakot ábrázoló kép látható rajta. A kép sarkában egy kicsi kerek asztalka áll, amely világos csipkekendővel van letakarva. A kép Lábass Juci otthonában, feltételezhetően a hallban készült, hiszen a hagyatéki leltár tanúsága szerint itt volt egy berakott szekrény és egy kis kerek asztalka, hasonló bútoregyüttesre a többi helyiségben nem találunk példát.³⁰

A bejárású utvonalt következő állomása a 25 m²-es szalon. Ahogy említettük, a lakásban található bútorok 3154 pengős összértékének közel a 42%-át (1324 pengő) tette ki a szalonban található bútoregyüttes értéke. Nemcsak a bútorok értéke bizonyítja azonban azt, hogy a szalon tekinthető a lakás legértékesebb és a legrepresentatívabb helyiségének, hanem a tárgyak minősége és funk-

²⁸ Kenyeres Ágnes 2002: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC09006/09408.htm> (Utolsó letöltés: 2011. január 2.)

²⁹ Lábass Juci nyilatkozata szerint az összegyűjtött kritikáinak első darabja 1914. március 14-én látott napvilágot, akkor amikor *A mozikirály* című operettben játszott. Gyűjteménye legérdekesebb darabja W. Freeman angol újságíró cikke a *Morning Telegraph*-ban.

³⁰ [sz. n.] 1931: Ki mit gyűjt. *Színházi Élet* 2. 1931. január 4–10. 37–38.

ciója is. Nagy számban írtak itt össze különböző ülőalkalmasságokat, amelyek a társasági élet szükséges kellékei voltak: két hencser (vagy heverő), két fotel, egy zöld ripszshuzatú kanapé, két támlásszék, egy kerek, egy bőrhuzatú és egy sárga huzatú karosszék. Az asztallal kapcsolatos hiányérzetünket a hagyatéki tárgyalás jegyzőkönyve enyhíti, hiszen ez utólag megemlíti egy zöld, szalongszékhez tartozó asztalt is, amely jól illik az itt található zöld, ripszshuzatú kanapéhoz. A szalon berendezéséhez tartozott egy Bechstein-féle fekete zongora is (ülőkével), illetve egy gramofonlemezjátszó számtalan lemezzel. Mindezek alapján nyugtázzuk a feltételezést, hogy a szalon egyrészt a „könnyed” társasági életet és szórakozást volt hivatott szolgálni, másrészt alkalmanként valószínűleg „dolgozószobaként” is szolgálhatott a zenés darabokban játszó operettprimadonna és operaénekesként, illetve operett-bonvivánként fellépő férje számára.

A szalon berendezési tárgyai a következő bútorokból álltak: egy szekreter és két női íróasztal, egy kisebb vitrin és egy kétoldalas fali könyvvállvány, amely valószínűleg a hallban összeírt kétszáz könyv és kotta másik részének adott helyet. A vitrinben feltehetően huszonöt kisebb tárgy volt eredetileg elhelyezve, amelyekről az összeírók a konyhában tettek említést, de sajnos tételesen nem soroltak fel. A szoba díszítése visszafogott lehetett, hiszen a leltár szerint csupán egy aranyozott keretű barokk tükör díszítette a falakat. Ahogy említettük, lehetséges, hogy a hallban összeírt képek egy része valójában a szalont díszítette, de ezt nem tudhatjuk biztosan. A három helyiség kiegészítői közé tartozott a foteleket, heverőket és a kanapét díszítő tizenhét díszpárna, a bútorokat díszítő tizenöt apró kézimunka, illetve egy Lábass Jucit ábrázoló mellszobor is, amely talán az egyik íróasztalon foglalta helyet. Szőnyeget ugyanakkor egyik helyiségben sem írtak össze. A természetes világítást a szalon egyetlen, utcafrontra néző ablaka biztosította, amelyet itt is fakarnison függő csipkefüggöny díszíthetett; az esti fényforrásról pedig a fa szalonszék gondoskodhatott. Bár a szoba rendelkezett ablakkal, mégsem volt igazán világos, mert ablaka északra nézett.

Hátrahagyva a nyüzsgő társasági élet színteréül szolgáló három helyiséget, az összeírás a privát szférát biztosító, két bejárattal rendelkező hálóban folytatódott. Ez a szoba – a fehér bútoroknak köszönhetően – világosabb lehetett, bár az egyetlen, utcafronti ablaka szintén északi fekvésű volt. További fényforrásként szolgált a plafonról függő facsillár. A 17 m²-es szobában egy ágyat, egy éjjeliszekrényt egy kerek kis asztalkát, két fotelt, különböző szekrényeket és egy rekamiét írtak össze. A lakásban összeírtak egy pelyheplapant, nyolc tollvánkost, illetve egy ágyba való szőrmatracot és egy ruganyos ágybetétet is, amelyek ehhez a helyiséghez tartozhattak. A hagyatéki jegyzőkönyv ezt még kiegészítette további két lószőr matracral és egy selyem lábdunyhával. Az itt felsorolt tételek közül néhány nyilvánvalóan a hálószobához tartozott, a többi, a tizennyolc törölközőt, a huszonkét nagy párnahuzatot és a nyolc lepedőt pedig feltehetően az előszobában megemlített, négyajtós gardrób szekrényben tárolhatták.

A hölgy privát szféráját jelzi a helyiség harmadik fókuszpontja, a fal mellett álló toalettasztalka ovális tükörrel. Valószínűleg az asztalon tartották a hagyatéki

jegyzőkönyvben külön feltüntetett arany púderdobozt és az ezüst cigarettatárcát,³¹ illetve az ékszerek egy részét is: egy pár karika fülbevalót apró gyémántokkal, egy arany karkötőt smaragd és rubinkövekkel, egy arany műves gyűrűt, egy platina órát briliáns kövekkel, egy sor édesvízi gyöngyöt (57 db) egy kis brill csattal, egy platina gyűrűt édesvízi gyönggyel, egy arany brosstűt ametiszt kövekkel, egy kis arany brosstűt, egy antik brosst, illetve egy antik karkötőt.

A hálószoza berendezéséhez tartozott egy smizett (komód) és egy háromajtós tükrös szekrény is. Valószínűleg ezek rejtették a Lábass Juci hagyatéki leltárában jelentős tételnek számító ruhákat és cipőket. Nem meglepő, hogy ezek értéke összesen 720 pengő volt, hiszen a színész-imázs megteremtésének fontos kelléke volt az öltözködés: nézők százai követték figyelemmel, és próbálták utánozni a színésznők által diktált divatot. A *Színházi Élet* például rendszeresen külön mellékletben foglalkozott ezzel a témával. A ruhák mind igényes, finom anyagból készültek. A legértékesebb a három bunda: egy 120 pengős mókus- és egy 30 pengős oposszumbunda, illetve egy rövid bunda 50 pengő értékben. Ezenkívül találunk a szekrényben még egy kék, egy fehér róka- és egy cobolyboát 80 pengő értékben, három szövetkosztümöt szőrmegallérral, valamint nyolc pár cipőt. A kiegészítők közül megtalálható itt továbbá kilenc retikül, hat kalap, három sapka és három selyemkendő. A színházi öltözetet külön tüntették fel az összeírók: ez tizenöt pár színházi cipőből és tizenkét színpadi ruhából állt. A kiegészítő jegyzőkönyvben ezenkívül felsorolásra került még 121 pengő értékben két fekete selyemruha, négy világos ruha, egy posztóruha zöld kabáttal, egy mókusprém, hat pár selyemharisnya, egy drapp moroquein ruha kis kabáttal, tizenkét batiszt selyeming, tizenegy batiszt- és selyemnadrág, valamint egy selyemszoknya. A fiókos smizettben tárolhatták a legintimebb ruhadarabokat: hat kombinét, hat női nadrágot, hat női inget, négy hálóinget, egy pár harisnyát, hét selyem leibchent (fűzőt), és talán itt volt a harmincöt zsebkendőből álló készlet is. Az öltözködést a közelben álló és a hagyatéki jegyzőkönyvben külön felvett fehér paraván segíthette. A hálószoza-bútorok teljes értékét 300 pengőre becsülték, ami a lakás összes helyiségében található bútorok összértékének 9,51%-a.

Az alaprajz szerint a hálószobából jobbra nyílt egy fürdőszoba is, de erről a hagyatéki leltárban nem tettek említést. A hagyatéki leltár következő bejegyzése a konyhában összeírt tárgyakat taglalja és becsüli fel. Talán ez az a helyiség, amelyben a művésznő a legkevesebbet tartózkodott. A konyha valószínűleg a költségeknél megemlített bejáró alkalmazott szférája volt. Itt lényegesen értékelenebb bútorokat találunk: a helyiség teljes berendezését mindössze 40 pen-

³¹ Interjú Lábass Jucival: „Egyszer az iskolában a pad alatt elszívtam egy cigarettát. Nem ízlett. Otthon megéreztem rajtam a dohányszagot és jó anyám megvert. Ekkor csupa dachból csakazértis cigarettázni kezdtem, de amikor egy ízben a gyomrom erőlyesen tiltakozni kezdett, végleg felhagytam vele. Csak színpadon gyűjtök rá, ha a szerepem úgy kívánja”. *Tolnai Világlapja* 1929. 31. 20. <http://www.huszadikszazad.hu/bulvar/az-o-elseo-cigarettaja> (Utolsó letöltés: 2011. április 18.)

gőre becsülték.³² Az alaprajz szerint a konyha ajtajától balra találjuk az ablakot, amely a déli belső udvarra nézett. A 10 m²-es helyiség közepén állhatott egy asztal bádogtetővel, amelyet az összeírásban szereplő egy-egy hokedli és szék vehe-tett körül. Az összeírt konyhaszekrényben kaphatott helyet a feljegyzett tizenöt konyhaedény. Már tettünk említést arról, hogy ebben a helyiségben lettek össze-írva az olyan apróságok, amelyek feltehetően a lakás különböző helységeit díszít-hették, például: hét porcelán virágváza, különböző porcelánfigurák, egy bronz óra, egy bronz elefánt és huszonöt apró vitrintárgy, illetve a nagy társaság kiszol-galására tartott étkészlet.

Az utolsó összeírt helyiség az előszoba volt. Ennek bútorzata a többi szobához képest érthetően csekély, összességében 66 pengőre becsülték (ez a lakásbeli bútorzat összértékének 2,1%-a). A bejárati ajtóhoz közel állhatott egy kis asztal székekkel, s fel-tehetően az asztal felett lógott a tükör. Ebben a helyiségben lett felvéve a hálószobá-nál már megemlített fehér, négyajtós gardrós szekrény is, amely az ajtók számából ítélve elég nagy méretű lehetett, s feltehetően az előszoba háló felé eső részén állt.

A hagyatéki leltár tartalmaz továbbá olyan tételeket is, amelyek nem a lakás-hoz, hanem a színésznő életmódjához kötődtek. Ezek közül talán a legizgalma-sabb tétel a „Különféle” kategóriában feltüntetett hathengeres, négyülékes Ford autó 600 pengő értékben, amelynek megvétele részletfizetéssel történhetett, hiszen a költség sor szerint az autón még 2900 pengő hátralék volt az Alföldi Gépkereskedő Rt. felé. Az autók ekkor még „egyedi, sőt különleges darabok voltak”; név szerint ismerték az autók tulajdonosainak nevét, és bár a harmin-cas évekre az autósok köre fokozatosan bővült, a gépkocsi „személyes jellege” és státusszimbólum-volta az egész évtizedben megmaradt. A gépkocsi Lábass Juci életében is fontos presztízskellék lehetett a művészvilágban elfoglalt rangjának alátámasztásához.³³

Ha megnézzük a hagyatéki leltár mérlegét (bevételi oldal: 12 660 pengő, költségoldal 28 482 pengő), a tiszta hagyatéka 15 822 pengő tartozást mutat, tehát a hátrahagyott tartozás nagyobb volt, mint az összes vagyontárgy. A visz-szaemlékezések tanúsága szerint Lábass Juci az 1930-as években körülbelül 200-250 pengőt kapott előadásenként. A bevételeit valószínűleg csak csekély mértékben látta előre, hiszen úgy tűnik, hogy nem állandó fizetést kapott, hanem előre, több előadásra kötötték le.³⁴

³² Az 1941-es összeírásban a tizenhét lakás több mint felében, kilencben írtak össze valamilyen kiegészítő személyzetet. BFL IV.1419.j. 255. d. 652. számlálójárás, VIII. Múzeum u. 15/a. lakásívek.

³³ Majtényi György cikkében megjegyzi, hogy a gépkocsik még a húszas években is főleg Buda-pestben voltak használatban. Majtényi 2000: 101–118.

³⁴ „A primadonnák önmutogató versenye tovább folyik, egy ideig még feltételeket is szabhatnak. Lábass Juci szép, szabályos arcú, lesimított, fekete hajú primadonna. A második vonalba tarto-zik, de mert ő játssza el a Marica grófnő-t (Fedák Sári helyett), többre becsüli magát a kelle-ténél. A Fővárosi Operettszínház az Orlov-ba szerződött, és kénytelen neki megadni a kért 240 pengős felléptidőjét. Ami 95%-osnál erősebb ház esetén 80 pengővel emelkedik.” Magyar 1979: 284. „A kivételezettek élén Fedák Sári haladt, akinek esti 100 dollár, illetve az annak megfelelő

A hagyatéki leltárban 7000 pengő behajthatatlan követelés van feltüntetve „Budapest székes főváros közönségével szemben”, illetve Lázár Ödön, a Királyi színház igazgatójával szemben. A költség oldal legnagyobb tétele a temetési költség (32%) volt, ezt a különböző kölcsönügyletekből eredő tartozás (23,17%), illetve a már említett autó vételárának hátraléka (14,51%) és a lakással kapcsolatos egyéb tartozások (15,37%) követik.³⁵ A különböző ruhaneműk, piperecikkek és könyvek ki nem fizetett vételára a teljes tartozás 9,41%-t tette ki. A költség oldal legkisebb részét az adóhátralék és biztosítási díj-tartozás jelentette (5,5%). Még ha a temetési költségeket nem is vesszük figyelembe, akkor is csak a teljes költség körülbelül felét fedezte volna a feltüntetett „behajthatatlan követelés”.

A HAGYATÉK SORSA

A hagyatéki jegyzőkönyv szerint a fenti hagyaték a férj, Szedő Miklós és Lábass Juci édesanyja, özvegy Lábass Gyuláné között oszlott meg. A hátrahagyott ingóságok kisebbik része (12,63% közel 1600 pengő értékben) az édesanyjához került, míg 87,37%-ot, mintegy 11 ezer pengő értékben a férj neve mellett tüntettek fel. A legtöbb esetben a hagyaték egyes tételeinél világos jelölés mutatja, hogy melyik kerül az édesanyához és melyik marad a férjnél, azonban van néhány tárgy, amely nem teljes egészében öröklődik. Például a ruhaneműk 21-es tétele (három boa) közül csak kettő, a tizenkét festményből szintén kettő (a mosolygó nőt ábrázoló arckép és a tájkép), a szalon két íróasztala közül az egyik, illetve a ruhaneműk közül az abroszokból, szalvétákból, párnahuzatokból és a törölközőkből csak az LGY monogramos tételek kerültek (vagy kerültek vissza) Lábass Gyulánéhoz. Ahhoz, hogy körülbelül megállapíthassuk a vagyon felosztását, a fenti tételeket arányosítottuk. Ez némileg torzítja ugyan az eredményt, mégsem annyira, hogy a torzítás a következtetés rovására menne. Érdekes megfigyelnünk, hogy a tárgyak típusain belül hogyan történt az örökség felosztása. Az alábbi táblázatból jól látszik, hogy míg a bútorok, az ékszerek és a különféle ezüstneműek, valószínűleg a tartozások megfizetése fejében, Szedő Miklóshoz kerültek, azon darabok esetében, amelyekre a férjnek később valószínűleg nem volt szüksége (például a női ruhaneműk) az arány pont fordított. Az öröklés egyértelmű a be nem hajtott követelések, illetve a különfélékhez sorolt autó esetében, amely szintén a férjet illeti.

570 pengő volt a kikötése, azon alul nem lépett fel, tehát megkapta. Fedákot Gaál Franciska (350 pengő) Honthy Hanna (300 pengő) Péchy Erzs (240 pengő), Titkos Ilona (240 pengő) Biller Irén (200 pengő) és Lábass Jucis (200 pengő) követte. A színész 80 pengő alatt presztízsből sem kérhetett kevesebbet, legalábbis ha valamire tartotta magát.” Bános 2000: 212.

³⁵ A lakással kapcsolatos tartozások közé soroltuk a rezsiköltséget (telefon, villany, gáz), a házbértartozást és az alkalmazott bérét is.

Lábass Juci cselekvő hagyatékának felosztása édesanyja és férje között 1933-ban

	özv. Lábass Gyuláné része (pengő)	Szedő Miklós része (pengő)	Összes cselekvő vagyon (pengő)	özv. Lábass Gyuláné része (%)	Szedő Miklós része (%)
Bútorokban	598	2 602	3 200	18,69%	81,31%
Drágaságokban	439	565	1 004	43,73%	56,27%
Követelésekben	0	7 000	7 000	0,00%	100,00%
Különfélékben	0	600	600	0,00%	100,00%
Ruhaneműkben	561	295	856	65,58%	34,42%
Összesen	1 598	11 062	12 660		

Lábass Juci édesanyja férje halála után szegényes körülmények között élt. Erről egy érdekes bejegyzés tanúskodik, amit a hagyatéki tárgyalás során keletkezett jegyzőkönyvben tüntettek fel az örökösödéssel kapcsolatban. Megtudhatjuk, hogy a 1598 pengő örökségből 892 pengőt az édesanya az ún. szülő-tartás fejében kapott, amelyet a gyermeknek akkor kellett fizetnie, ha arra a szülő rászorult.

* * *

Végigtekintve a lakáson mindenképp feltűnő, hogy bár Lábass Juci halálakor férjnél volt, mégis viszonylag kevés tárgy, illetve helyiség utalt a férj jelenlétére. Egyetlenegy tárgynál, egy tizenkét személyes szivárványszínű üvegkészletnél jegyzik meg az örösrókat, hogy az a férj tulajdona és így annak értékét nem becsülik fel. Viszonylag kevés rálátásunk van tehát arra, hogy vajon a lakás mely tere jelentette inkább a feleség és mely a férj magánszféráját.

Az teljesen nyilvánvaló, hogy a lakást nagy társasági életre rendezték be. Tanúskodik erről a hatalmas ebédlőasztal a sok székkal, illetve a háztartásban található étkezőszervek száma is. A bútorok és egyéb tárgyak, illetve berendezések nagyon jó minőségűek. A helyiségekben található tárgyak becsértéke jól tükrözi a lakás használatát. A leginkább reprezentatív helyiség kétségkívül a szalon volt, ezt a hall és az ebédlő követte. Ez a három helyiség valószínűleg az idegenek számára is nyitott térként funkcionált, míg a szeparált hálószoba az intim szférához tartozott.

A lakásban lakó cselédnek a helyiségek és a bútorok alapján nem találjuk nyomát (cselédszobájuk nincs és a konyhában sem írtak össze ágyat), de bejárónője mindenképpen volt Lábass Jucinak: egyrészt az összeírás a költségeknél megemlíti az alkalmazottat, másrészt jelenlétét már csak a valószínűsíthetően mozgalmas társasági élet és vendéglátás is megkívánta.

A 20. század első felében a színésztársadalom rendkívül differenciált volt, a jövedelem, a lakásviszonyok és a társadalmi megbecsülés alapján különböző rétegekre volt osztható. Pintér Márta Zsuzsanna négy státuscsoportot különít el:

a budapesti sztár-színészeket (akik a művészi elit tagjai voltak), a budapesti színművészeket; a vidéki színészeket; illetve a statiszták, kóristák, táncosok és napidíjas színészek csoportját. Míg a budapesti, illetve a vidéki színészek csoportja, életmódja, presztízse, jövedelemtermelő képessége alapján az alsó középosztályhoz állhatott közel, addig a kóristák, statiszták és napidíjas színészek jövedelmük alapján inkább a legkisebb keresetű kisiparosokkal, állami vagy magánalkalmazottakkal, sőt, akár a segédmunkásokkal lehettek egy szinten.³⁶

Ha csupán Lábass Juci pályáját és a róla kialakult imázst vesszük számításba, kétség sem fér ahhoz, hogy a vezető színészek között volt a helye. A média által sugárzott képpel azonban óvatosan kell bánni, ha az egyén életszínvonalát és vagyoni helyzetét kívánjuk megismerni. Az újságokból, illetve a hagyatéki leltárból kettős kép sejlik fel. Lábass Juci olyan színésznő volt, akinek hétköznapijait érdeklődéssel követte a publikum, címlapokon szerepelt, öltözködési stílusa, magatartási mintái iránymutatóak voltak a fiatal nők számára. A színészi pályán nyújtott kiemelkedő teljesítménye révén komoly közmegebecsülésnek és figyelemnek örvendett. A lakás, amelyben élt, reprezentatív képet mutat, a hátrahagyott ingóságok, az ékszerek és az autó fényűző életmódot sejtet, a színésznő helye a „felsőbb rétegekben” mégis megkérdőjeleződik a hagyatéki leltár alapján, hiszen a lakás mérete és a hátrahagyott vagyon inkább a középrétegben jelöli ki helyét.³⁷

FORRÁSOK

Budapesti Fővárosi Levéltár (BFL)

IV.1419.j. Budapest Székesfőváros Statisztikai Hivatalának iratai. Az 1941. évi népszámlálás budapesti felvételi és feldolgozási iratainak gyűjteménye.

IV.1419.n. Budapest Székesfőváros Statisztikai Hivatalának iratai. Az 1945. évi budapesti népösszeírás felvételi és feldolgozási iratainak gyűjteménye.

IV.1419.p. Budapest Székesfőváros Statisztikai Hivatalának iratai. A budapesti háborús kárstatisztika felvételi és feldolgozási iratai. 1945.

VII.12.b. Budapesti Központi Királyi Járásbíróság. Peres és peren kívüli iratok. 1913–1950.

VII.217. Kiss József közjegyző iratai. 1900–1939.

XV.17.d.329. Építési ügyosztályok tertvéra. 1873–2006.

Az 1930. évi népszámlálás eredményei Budapesten. 1932. II. kötet. 298–323.

³⁶ Pintér 2005: 1065–1123.

³⁷ Összehasonlításképp: Küry Klára operettprimadonna 1935-ös hagyatéki leltára szerint 61 ezer pengő értékű ingatlant és ingóságot hagyott hátra, szemben a 22 ezer pengő tartozással. BFL VII.12.b. 1935-563818.

Budapesti cím- és lakásjegyzék. XII. 1900. május – 1901. április; XXVIII. 1922–1923; XXIX. 1928.

Színházi Élet, 1920–1932.

Tolnai Világlapja, 1929.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Bános Tibor 2000: *Kabos Gyula.* Budapest.

Juhász Gyula 1968: Operett (Nagyvárad, 1909). In: Péter László (szerk.): *Juhász Gyula összes művei. Prózaí írások, 1898–1917.* 5. kötet. Budapest, 345.

Kosztolányi Dezső 1999: Önéletrajzok. In: Csiffáry Gabriella (szerk.): *Születtem...: Magyar írók önéletrajzai.* Budapest, 285–288.

Lakatos Éva 1993: *A magyar színházi folyóiratok bibliográfiája (1778–1948).* Budapest.

Magyar Bálint 1979: *A Vígszínház története. Alapítástól az államosításig. 1896–1949.* Budapest.

Majtényi György 2000: Életstílus és szubkultúra. Az autózás története (1920–1960). *Korall* (1.) 1. 101–118.

Kenyeres Ágnes (főszerk.) 2002: *Magyar életrajzi lexikon.* Budapest.

Pintér Márta Zsuzsanna 2005: A színészek társadalmi státusza. In: Bécsy Tamás – Székely György (főszerk.) – Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet 1920–1949.* Budapest, 1065–1123.

Székely György (szerk.) 1994: *Magyar színházművészeti lexikon.* Budapest.

Szűcs Ilona 1996: *Palotanegyed a Józsefvárosban.* Budapest.

Egry Gábor

Nemzetekről és bankokról

A *Korall* 47. számában jelent meg Gaucsik István *Történelem és mítoszteremtés: Karcolat a „legelső” szlovák szövetkezetéről* című írása, ennek lábjegyzetei közt számos, korábbi munkáimat illető kritikus megjegyzéssel. Első szavam a köszöneté, tulajdonképpen öröm, hogy van, aki kézbe veszi a nem túl nagy érdeklődést kiváltó témában született legkevesbé sem olvasmányos munkákat és alaposan végigolvassa őket. A megjegyzések ugyanakkor mégis megleptek és ez késztet írásra. Amikor befejeztem az erdélyi szászok pénzügyi rendszeréről szóló könyvem és időközben egészen más téma felé fordulva korábbi kutatásaimra zártam az ajtót, lényegében azt gondoltam a szövetkezetek történetének nemzeti alapú értelmezéséről, amit István jól megírt tanulmánya is képvisel (remélem megbocsátja, ha így szólítom, ismerjük egymást személyesen is és a „szerző” kifejezés vagy a vezetéknev használata érzésem szerint azt sugallná, hogy számon kérek tőle valamit). Soha nem láttam magam a nemzeti bankrendszer vagy a nemzeti gazdaság eszméje kritikátlan képviselőjének, pedig kritikai megjegyzései éppen azt tulajdonítják nekem: hogy nem üzleti kooperációk részeként értelmezném a szász hitelszövetkezeteket, hanem – ahogy írja, „furcsa módon” – egy „elképzel” nemzeti bankrendszer részeként, „etnikai alapú” szervezet elemeiként.

Ezért felettébb kényelmetlenül is érzem magam, hiszen sokkal egyszerűbb lenne kritikájára reagálni, ha egy teljesen ellentétes álláspont bajnokaként állhatnék elő.¹ Ezzel szemben most azt kell valahogy megmagyaráznom, miért is olvashatta szándékaimtól eltérő módon szinte minden vonatkozó írásomat. Ebből a helyzetből, akárhogyan is forogatom magamban, biztosan nem jöhetnek ki jól. A szándék és értelmezés eltéréseinek oka vagy az lehet, hogy rosszul fejeztem ki a gondolataimat, vagy István rosszul olvasta őket, vagy pedig – tekintettel arra, hogy több év alatt megjelent munkákról van szó – az idők folyamán következtelenek bizonyultam egyes állításaim képviselete során és ezt nem vettem észre és nem magyaráztam meg. Egyik sem szívderítő lehetőség.

A következtelenség – a 23. lábjegyzetben egyértelműen erre utal István – semmiképp sem elképzelhetetlen, bár én még akkor is szívesebben nevezném ezt hangsúlyeltolódásnak, ha bebizonyosodna. Mint már említettem, a hivatkozott írások eltérő években születtek, témájuk is annyira különbözött, amennyire egy tágabb kutatási projekt keretei közt ez lehetséges, ugyanakkor éppen ezért bízom benne, hogy valamiképp mégis kirajzolják milyen módon, milyen kérdésekkel szembesülve és azokra választ keresve jutottam el a nemzeti szövetkezetek prob-

¹ Emlékeztetni szeretnék rá, hogy a témában korábban már született egy kritikus cikk Vári András tollából, aki Hunyadi Attila írásait vette számba, Gaucsik Istvánhoz hasonlóan érvelve: Vári 2007.

lémájának boncolgatásáig. Először azzal szembesültem, értelmes-e egyáltalán munkám alapvetése, beszélhetünk-e bank- vagy pénzügyi rendszerről az erdélyi szászok esetében. Kövér György frappáns választ kínált azzal, hogy a bankrendszer elengedhetetlen részének minősítette a végső hitelező jegybank létét, ami a Monarchiában az Osztrák–Magyar Bank volt.² Ezzel együtt sem lehetett elhessegetni a kérdést: miért beszéltek mégis folyton így vagy úgy a szászok pénzügyintézeteiről? Egy, István által egyébként nem idézett írásomban³ már megpróbáltam rendet tenni ebben a kérdésben, legalább a magam számára. Akkor arra a következtetésre jutottam, hogy léteznek olyan jegyek és mutatók (ezekről részletesen később szólok), amelyek alapján jogos külön is vizsgálni a szász pénzügyintézeteket. Az azonban világos volt, hogy ezek még így is részei egy átfogó gazdasági szerkezetnek. Ennek az ellentmondásnak a feloldására kínált frappáns megoldást Ábrahám Barna a virtuális nemzetgazdaság egyébként az erdélyi románok esetére alkalmazott fogalmával.⁴ Én is tőle kölcsönöztem, Benedict Anderson-osított formában, a „képzel” nemzetgazdaság terminusát. Végül hiába reméltem kezdetben, hogy elegendő lesz, ha a kérdéseimre a szászok kapcsán válaszolok, ez nem ment egész Erdélyre kiterjedő összehasonlítás nélkül.⁵

Változott-e mindezek közben lényeges kérdésekben a véleményem? Úgy érzem, nem. (És ezt reményeim szerint alátámasztja az is, hogy az említett 2006-os tanulmány alapján a Hajnal István Kör 2008-as konferenciáján, amikor a könyv kéziratát már leadtam, előadást is tartottam.) Noha román vagy magyar, nemzeti-etnikai alapon elhatárolt bankrendszerről beszélni a dualizmus kori Magyarországon értelmetlen, de legalábbis kétséges, a szászok esetében mégis vannak olyan jegyek, amelyek lehetővé teszik ezt – bizonyos megszorításokkal.⁶ Ezt könyvemben is megírtam (lásd 198–200, 334), bár végső hitelezőként működő jegybankjuk nem volt és betagozódtak a magyarországi pénzügyintézeti hálóba, részben működésük, részben társadalmi szerepük alapján külön is értelmezhetőek és kezelhetőek.⁷

Ami a szász bankok működését illeti, legfontosabbnak szoros üzleti integrációjukat tartom három kiemelkedő szerepet játszó pénzügyintézet (a Nagyszebeni és a Brassói Általános Takarékpénztár, valamint a Nagyszebeni Földhitelintézet) körül. Ezek a bankok még arra is képesek voltak, hogy jelzáloglevelek kibocsátása révén (a 20. század fordulóján már ezek tették ki forrásaik legnagyobb részét) akár a budapesti és bécsi pénzpiacokat megkerülve vonjanak be forrásokat és így tőkéhez juttatták a kisebb hitelintézeteket, mindenekelőtt éppen a falusi

² Kövér 2001, 2002.

³ Egry 2003.

⁴ Ábrahám 2001.

⁵ Ebből született az István által is pozitív példaként említett írás: Egry 2006.

⁶ Ez egyébként szó szerint így szerepel könyvem István által hivatkozott 198. oldalán is, Egry 2009. A továbbiakban a külön nem jelzett műre utaló oldalszámok erre a munkára vonatkoznak.

⁷ Ezzel persze túl is lépek Gál Zoltán virtuóz elemzésén, ami a magyarországi pénzügyintézeti hierarchiába regionális centrumokként sorolja be a szász településeket és bankjaikat, vö. Gál 1997.

hitelszövetkezeteket. Tanulságos az a folyamat is, ahogy sorra létrejöttek: minden egyes lépés mögött felfedhető egy konkrét – a helyi társadalom, majd később az erdélyi szászok valamelyik társadalmi csoportját, rétegét ért – kihívás. Kitűnő források tárják fel azt is, miként működött az intézmények közti informális koordináció mechanizmusa (vö. 182–192), és azt is forrásokkal lehet bemutatni, hogyan változott meg alapjaiban a Szász Néppárt – amit én munkámban a szász nemzeti mozgalommal, pontosabban annak politikai képviselőivel azonosítok – programja 1890-ben, éppen a pénzüintézetek vezetői körében és tapasztalataik alapján kidolgozott javaslatok nyomán. Azt is hangsúlyoztam, hogy a bankrendszer vonatkoztatási csoportja ekkor már a legtöbb tekintetben a szászok közössége volt – egy olyan, a korszak Erdélyében meglehetősen jól elkülönülő csoport, amelyet akár modern értelemben vett nemzetként, akár egy nagyon partikuláris csoportként definiálhatunk. Mérete miatt a bankok teljes mértékben képesek voltak arra, hogy ezt a csoportot kiszolgálják.⁸ Jeleztem azt is, hogy üzleti tekintetben az etnikai megkülönböztetést nem lehet általános érvénnyel kimutatni.

Éppen az említett összehasonlítás alapján gondolom ma is azt, hogy a fentieket figyelembe véve létezett szász bankrendszer, míg román vagy magyar nem. Talán ezért is történelhetett, hogy a könyv zárófejezetében elsősorban a kötet témáját szolgáltató szászok bankrendszerének léte mellett érvelek – ezt István a korábbi problémafelvetés tagadásaként értelmezi –, és csak érintem (éppen a 2006-os tanulmányom alapján) a magyar és román bankrendszer létezésének kérdését. Következtetésem azonban ebben az esetben sem változott: ilyenekről talán jobb, ha nem beszélünk.

Következik-e azonban az utóbbiból mindaz, amit István kritikai megjegyzései sugallnak, hogy a szászokról is csak akkor jelenthetem ki, hogy az általam bemutatott értelemben létrehoztak egy nemzeti pénzüintézeti rendszert, ha egyúttal elfogadom a historizáló nemzeti narratívák esszencialista előfeltevéseit és ugyanezt kijelentem más nemzetiségekről is? Szerintem nem, és nemcsak logikailag. Hiszen éppen úgy jártam el, amint azt István maga is ajánlja a *Korallban*: végigvettem a különböző intézeteket és intézettípusokat, megkíséréltem bemutatni üzleti működésüket és kapcsolatrendszerüket, társadalmi funkcióikat és szerepfelfogásukat, megérteni helyüket lokálisan, összehasonlítás révén kimutatni sajátosságaikat és az egyedi eset alapján az egyedi jelenségre érvényes következtetések levonására törekedtem. Maga a könyv szerkezete is erre utal, 344 oldalnyi értekező részből a 200. oldalig csak azzal foglalkoztam, miként alakult a pénzüintézeti rendszer, illetve a 192–200. oldalakon kérdésként tettem fel az alfejezet címében: „Szász nemzeti bankrendszer?” És még itt is azzal zártam a fejezetéseimet, hogy „azt azonban, hogy ez a bankrendszer mennyire tekinthető nemzeti-nek, csak a következő fejezetekben tudjuk megválaszolni” (200).

⁸ Egyébként disszertáció formájában a munkát az a Kövér György bírálta, akinek bankrendszer-fogalmát ebben az esetben vitattam és mentségemre szóljon, hogy ebbe nem kötött bele.

A következő fő fejezetben aztán áttekintettem a bankok társadalmpolitikai céljainak (takarékosagra nevelés, státuszőrzés) alakulását, a bankok mint cégek társadalmi hátterét, a nemzeti programra gyakorolt, fentebb már említett hatást, a különböző beruházások, fejlesztések támogatását és a földbirtokpolitikát, vagy inkább annak kísérletét. Ezek kapcsán is próbáltam jelezni, hol húzódtott a határ magánérdek és hivatkozott közérdek között (például a vasúti fejlesztések vagy a városok villamosítása esetében egyértelmű volt, hogy a pénzügyintézetek vezetői, akik egyúttal a szászok politikai mozgalmát is irányították, igen komoly magánhaszonra tettek szert), és azt is felvázoltam, miként lett a lokális és a saját helyi közösségüket etnikai és vallási különbség nélkül vonatkoztatási csoportnak tekintő és kiszolgáló szándékozó intézményekből egyre inkább nemzeti célokat is kitzűző és ezek fogalomrendszerében is működő intézmény.⁹ Ennek megjelenését a források elemzése alapján korábbra teszem (az 1870–80-as évekre), mint István a szlovák esetben, azzal együtt is, hogy Brassóban még a 19. század utolsó évtizedében is késhegyre menő viták folytak a takarékpénztár igazgatóságában, vajon városi – így a románok számára is nyitott – vagy magánberuházásként – tehát szükség esetén etnikailag elkülönülve – építsenek kulturális központot. A lényegben azonban, azt hiszem, egyetértünk.

Külön is kiemeltém, mind a pénzügyintézeti rendszer rendszerszerűségét taglaló, mind az általános következtetések kapcsán, hogy a szászok egyediségét nagyban meghatározza a csoport kis mérete és a korlátozott földrajzi tér, amelyben éltek. Ez a méretgazdaságosság (az ötletért témavezetőmet, Szász Zoltánt illeti köszönet) az összehasonlítások tükrében biztosan hozzájárult ahhoz, hogy nemzeti bankrendszerrel beszélhessünk, hiszen nagyon könnyen kiépíthető volt egy mindenkinek elérő és kiszolgáló intézményrendszer, és egyúttal a koordináció informális és formális mechanizmusai is könnyen működtethetőek voltak. A politikai kultúra pedig még azt is lehetővé tette, hogy valódi kényszerítő eszközök nélkül is a többség által elfogadott és kivitelezett döntéseket hozzanak, valamiféle kvázi-kormányzásként (243–251). Remélem, ennyi is elegendő annak érzékeltetésére, hogy amennyiben vállalkozásom mégis kívánni valót hagy maga után, annak oka nem az esszencialista kiindulópont (a szövegben gondosan próbáltam ügyelni még arra is, hogy szereplőim egyének, elitcsoportok vagy legrosszabb esetben a szász elit legyen, ne pedig maga a közösség), hanem tehetségem korlátai.

Még egy tényezőt biztosan érdemes megemlíteni a nemzeti bankrendszer kapcsán: ez az István által ismét kritikusan említett határkijelölő szerep. A szászok azért is sajátos csoportja voltak a dualista Magyarországnak, mert privilegizált, rendi – de egyúttal etnikai, kulturális értelemben meglehetősen egységes – nemzetként érte őket a 19. századi modernizáció és nacionalizmus. Privilegiumaikat ugyan elvesztették, de jól látható és intézményesen is megvalósult elkülönülésük mind magyar nyelven beszélő, mind román nyelvű szomszédaitól (a szomszédokat tág értelemben véve) megmaradt – részben éppen a sikeres szövetkezeti

⁹ Erre a legjobb példa a Brassói Általános Takarékpénztár: Egry 2002, 2003.

mozgalomnak köszönhetően. A falvakban, ahol korábban a szászok és a többiek jogállása is különbözött, ezek alkalomadtán pótolhatták a jogegyenlőség bevezetése és a Szász Univerzitás feloszlatása nyomán eltűnő struktúrákat és választóvonalakat. Erre kézzelfogható példák mellett Ernst M. Wallner egy tanulmányát idézem az István által is hivatkozott 258–261. oldalakon.¹⁰ A hitelszövetkezetek tömegessége (a falusi szász lakosság 45–50%-a tartozott valamiképp a tagok közé) mindenképp megengedi ezt a – pótlékként való – értelmezést is. Zártságuk pedig szinte adott: a szászok lakta falvak egyik jellegzetessége volt, hogy lakóik számos, egymást átfedő kategória alapján is elkülönültek, ezzel lehetővé téve azt is, hogy a kívülállók akár egyetlen jellegzetességük ismeretében besorolják őket. (Például aki tudott írni-olvasni, vagy aki földbirtokkal rendelkezett, szinte biztosan szász volt még a 19. század végén is, és persze egyúttal evangélikus, a falu közepén lakott és így tovább.) A szövetkezetek – mondjuk az egyház és a hozzá kötődő intézmények mellett – ugyan nem feltétlenül lettek meghatározóak ebben a közegben, de mindenképp megerősítették a választóvonalakat: aki tag lehetett (ami nem azonos az üzleti kapcsolattal!), az egyúttal szász is volt, hiszen a tagság explicit feltétele volt a német nyelvtudás. És a változó világban az ilyen jellegű megerősítés biztonságot nyújtó funkcióját szerintem téves lenne lebecsülni, nem is szólva a tagok gazdálkodása felett kínált újabb ellenőrzési lehetőségről.

Végül István még egy megjegyzésére szeretnék reagálni, tovább nyújtva ezt a már amúgy is terjedelmes reagálást. A 47. lábjegyzetben ezt írja:

„Egry Gábor evidenciaként, a mának szóló, problémamegoldó történelmi tudásközvetítésről így ír: »...egy ilyen munkának óhatatlanul [sic!] aktuális és aktualizálható mondanivalója van. A mai kisebbségi társadalmak problémái sok tekintetben hasonlóak az egy-másfél évszázaddal ezelőttiekhez. A nemzetépítés, a kisebbségi közösségek és a nemzetépítő állam konfliktusai lényegüket tekintve, strukturálisan nem különböznek jelentősen. A társadalmi-gazdasági rendszer hasonlóságai nem egy esetben technikailag is hasonló megoldásokat eredményeznek. Éppen ezért kétségtelen [sic!], hogy a munka eredményei, megfelelően értelmezve és alkalmazva akár a jelenlegi problémákkal kapcsolatban is felhasználhatók.«¹¹ Ezzel a gondolatmenettel szembeni kifogásaimat, szlovákiai magyar vonatkozásban korábban, »visszafogottabban« jeleztem.»¹²

Bár az idézet kétségtelenül meggyőzőnek tűnik, mégis azt kell mondjam, István ebben az esetben biztosan félreolvasott, és ismét egyetértünk, legalább abban, mit nem szabad felvállalnia a történéshoz. Részben talán szerencsés lett volna, ha az idézet elejéről nem marad le az előző tagmondat mindössze öt rövid szava: „azt is el kell fogadni, hogy” (11). Nem véletlenül használtam a passzív viszonyulást, elszenvadást kifejező igét. Egyértelműen nem azt képviseltem, hogy a történéshoz tudatosan kell aktualizálni, historizálni, sokkal inkább azt: nem

¹⁰ Wallner 1993.

¹¹ Egry 2009: 11.

¹² Gaucsik 2009: 31–32.

térhet ki az elől, hogy bizonyos témák esetében a társadalom így olvassa a munkáit. Ezt alátámasztja a következő (11–12) – szintén nem idézett – bekezdés is, ahol kifejezetten az aktualizálással szemben helyezem el munkámat:

„Mindezek tudatában, a probléma elől el nem menekülve, a szerző csak egyetlen dolgot ígérhet: megpróbálja minél szakszerűbb anyagkezeléssel, alapos elemzéssel, higgadt értékeléssel segíteni az olvasót. Mivel a kutatás eredményei nem zárhatók karanténba, az jelentheti a legnagyobb kihívást, hogy elkerüljük a mai politikai és ideológiai irányzatok közti igazságtételt, vagy megjíjedve azoktól, megfutamodjunk az elemzés és értékelés elől.”

Van azonban még egy dolog, amit István félreértett és itt erre is szeretnék kitérni. Saját hivatkozott írásában¹³ azzal kapcsolatban fejti ki fenntartásait, hogy az évtizedekkel korábbi kísérleteket, intézményeket az időközben megváltozott társadalmi-gazdasági viszonyok közt is alkalmazni próbálják – tekintet nélkül az új körülményekre. Lassan senkit nem lephet meg, ha azt mondom: egyetértek. Hiszen a fentebb idézett passzusban – könyvem előszavában – nem ezt értettem strukturálisan nem különböző vagy technikailag is hasonló megoldásokon. Szövegemnek két kulscifejezése van. Egyfelől a „nemzetépítés, a kisebbségi közösségek és a nemzetépítő állam konfliktusai”, ezek azok – vagyis nem a gazdasági viszonyok, a népesség szociodemográfiai mutatói stb. –, amelyek lényegüket tekintve nem különböznek. Másfelől a „társadalmi-gazdasági rendszer hasonlóságai” fordulat – bár kétségtelenül félreérthető, felfogható úgy is, hogy annak teljességére vonatkozik – a mégiscsak meglévő hasonlóságokat és az ebből adódó analóg vagy akár azonos intézményeket, struktúrákat szándékszik jelenteni.

Ami az előbbit illeti, most is fenntartom, hogy a kisebbségek egyéni vagy közösségi integrációját, annak jogi megoldásait vagy éppen annak elutasítását illetően nem sok különbséget találunk a 19. és a 21. század között, legalábbis amíg megmaradunk a liberális jogrend keretei között. Könyvem születésekor ez utóbbi dominanciája – a környező országok EU-csatlakozási folyamata közben – megkérdőjelezhetetlen volt. Erre utal az is, hogy az autonómia, a kollektív vagy egyéni kisebbségi jogok kérdése ma is heves viták és gazdag tudományos irodalom tárgya. Én magam is ezt értettem a fenti passzus alatt, különösen egy olyan helyzetben – és ez tagadhatatlan hasonlóság a dualizmus kori Magyarország és az ezredforduló Romániája vagy Szlovákiája esetében –, amikor az állam elzárkózik a kisebbségek felől érkező kollektív jogigények teljesítésétől. A szászok esete – mint azt könyvemben ki is fejtem – ebben az összefüggésben is értelmezhető és számomra egy olyan izgalmas példát jelent, ami megmutatja, hogy adott körülmények között – ismét csak nem elfeledkezve a közösség méretéről és koncentráltságáról, sajátos jegyeiről, fejlettségéről – a közösségi autonómia vagy annak egy része informális módon, közjogi szankcionálás nélkül is megvalósulhat, anélkül, hogy ez

¹³ Gaucsík 2009.

egyébként konfliktushoz vezetne.¹⁴ Ha valamit aktuális tanulságnak tartottam a százok történetéből, az éppen ez – és ezt az aktualizálást bármikor vállalom, de tudatosan nem a kötet részeként, hanem annak értelmezéseként. Ezzel kapcsolatban persze be kell vallanom, hogy nehezen szabadulok Karl Renner hatása alól, aki a *Nemzetek önrendelkezési jogáról* című művében Ciszlajtániát megfigyelve bri-liáns módon mutatta be, miként alakulnak ki informális autonómiák, hogyan írják felül a formális jogot szokásjoggal akár olyan kényes kérdésekben is, mint a nyelvhasználat.¹⁵ Igaz, szabadulnom azért sem könnyű, mivel a két világháború közti Romániában is rengeteg ilyen esetet és helyzetet találtam.¹⁶

Ami pedig a második kérdést illeti, éppen a liberális jogrend és a gazdasági törvényszerűségek vezetnek ahhoz, hogy időről időre a hasonló problémákra hasonló megoldások merülnek fel. Bár jogi kereteit tekintve a mai jelzaloglevél, vagy egy mai hitelszövetkezet nem azonos egy 20. század elejivel, lényegükben nem igen különböznek. A százok történetének egyik lehetséges – a könyvben szintén említett – olvasata (a modernizációt a közösségi kohézió fenntartásával meglovagolni szándékozó, integrációt és nem elzárkózást hirdető közösség-szervezési kísérlet) pedig kifejezetten rokon azokkal a mai törekvésekkel, amelyek a helyi vagy nagyobb közösségek stabilitását megőrizve próbálják meg beilleszteni azokat a lokális változások keretei közé.

Erdélyi tapasztalataim alapján egyébként reménytelen azt várni, hogy munkáinkat ebben a közegben ne kíséreljék meg aktuális útmutatásként, vagy legalább legitimációt jelentő hagyományteremtésként olvasni. Óhatatlanul a jelenben élünk és írunk, és továbbra sem gondolom, hogy el kellene futnunk ez elől, vagy hogy egyáltalán esélyünk lenne visszahúzódni valamiféle – talán neopozitívista – elefántcsonttoronyba. Ennek elfogadása még nem egyenlő a tudatos mítoszteremtéssel, amit István joggal bírál.

Még egyszer köszönöm, hogy István kritikus megjegyzései és tanulmánya közlése lehetővé tették korábbi szövegeim újraolvasását és értelmezését, sőt, rákényszerítettek arra. Azt sem kívánom tagadni, hogy a százokról és a százok kapcsán kifejtett nézeteim és következtetésem – remélem, immár csupán az itt jelzett keretek közt – természetesen vitathatóak maradnak és vitandóak, noha a fent jelzett kérdésekben inkább arra hajlok, hogy István olvasott félre és való-jában egyetértünk. Elképzelhető persze, hogy én is félreolvastam őt, hiszen állás-pontjának érthetőségét gyengíthette, hogy lábjegyzetekben volt kénytelen vitatkozni, ennek minden korlátjával együtt. Mivel a felvetett kérdések továbbra is fontosak és a közép- és kelet-európai történetírás lényegéig hatolnak, tájékozta-tom Istvánt, hogy a *Múltunk* szerkesztői lehetőséget biztosítanak számára és más kollégák számára is a probléma jóval alaposabb kifejtésére, review essay, vitacikk, sőt, talán tematikus összeállítás formájában is.

¹⁴ Egry 2003, 2004.

¹⁵ Renner 2007.

¹⁶ Egry 2012.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Ábrahám, Barna 2001: The Idea of Independent Romanian National Economy in Transylvania at the Turn of the 20th Century. In: Balázs Trencsényi – Dragoș Petrescu – Cristina Petrescu – Zoltán Kántor (eds.): *Nation-Building and Contested Identities: Romanian and Hungarian Case Studies*. Budapest – Iași, 209–226.
- Egry Gábor 2002: A Brassói és Nagyszebeni Általános Takarékpénztár korai történetének néhány jellegzetessége. *Századok* (136.) 6. 1261–1293.
- Egry Gábor 2003: Egység és válság. A szász nemzeti mozgalom egy évtizede. 1890–1900. *Pro Minoritate* (7.) 4. 22–34.
- Egry Gábor 2003: Nemzet és gazdaság. A Brassói Általános Takarékpénztár társadalmi-gazdasági szerepfelfogása 1835–1918. *Pro Minoritate* (7.) 1. 59–68.
- Egry Gábor 2003: Struktúra vagy rendszer? Az erdélyi szász pénzüintézetek és a regionális bankrendszer problémája Erdélyben a XIX. században. *ÁVF Tudományos Közlemények* 8. 95–104.
- Egry Gábor 2004: Egy másik kiegészítés. Adalékok az 1890. évi Sachsentag történetéhez. *Korunk* 4. 89–98.
- Egry Gábor 2006: Egy önlegitimáló narratíva kérdőjelei – nemzetiségi bankok, nemzeti-ségi mozgalmak a századforduló Erdélyében. *Múltunk* (51.) 3. 4–34.
- Egry Gábor 2009: *Nemzeti védgát vagy szolid haszonszerzés? Az erdélyi szászok pénzüintézeti rendszere és a nemzeti mozgalom kapcsolata a 19. században, 1835–1914*. Csíkszereda.
- Egry Gábor 2012: A megértés határán: nemzetiség és mindennapok a két világháború közti Háromszéken. *Limes* (25.) 2. 29–50.
- Gál Zoltán 1997: A magyarországi városhálózat összehasonlító vizsgálata a banki betétforgalom alapján 1910-ben. In: Sasfi Csaba – Németh Zsolt (szerk.): „*Kőfallal, sárpalánkkal*” – *Várostörténeti tanulmányok*. (Rendi társadalom – polgári társadalom 7.) Debrecen, 50–68.
- Gaucsík István 2009: Kollektivista mezőgazdaság és az 1968-as gazdasági reformkísérlet. *Fórum. Társadalomtudományi Szemle* (11.) 3. 31–32.
- Kövér György 2002: Struktúráról a rendszerig. In: Uő: *A felhalmozás íve. Társadalom- és gazdaságtörténeti tanulmányok*. (Nagyítás szociológiai könyvek 43.) Budapest, 243–253.
- Kövér, György 2001: Bancile maghiare in Monarhia Austro-Ungara 1873–1913. In: Mihai D. Drecin (coord.): *Istorie financiar-bancară. Studii asupra băncilor săsești, românești, maghiare și slovacă din Austro-Ungaria (1867–1918)*. Cluj-Napoca, 85–90.
- Renner, Karl 2007: A nemzetek önrendelkezési joga (részlet). *Regio* (18.) 2. 3–26.
- Vári András 2007: Nemzetek, szövetkezetek – és kutatóik. *Regio* (18.) 2. 79–112.
- Wallner, Ernst M. 1993: Strukturen und Funktionen des siebenbürgisch-sächsischen Vereins-, Genossenschafts- und Verbandswesens. *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 36. 1. 18–30.

Gaucsík István

Az eredet csapdája avagy hangsúlyok és eltolódások

A történelem egyik jellemzője múlt és jelen folyamatos egymásra vonatkoztatása, temporalizációja. A kulcsszerepet a történeti idő és annak érzékelése játssza. A történeti időt a múlt és a jelen közötti különbség meghatározásaként is értelmezhetjük. Nem egyenlő egy-egy történeti esemény pontos datálásával és nem egyenlő a természeti vagy földi idővel (időszámítással), illetve az emberi idővel (emberérettel). A történeti idő ennek ellenére nem teherként nehezedik ránk, hanem keresésre, kérdésfeltevésre, megismerésre késztet. A cselekvő, történelmet teremtő emberhez kötődik és az ember által létrehozott értékekben, fenntartott és működtetett intézményekben, szervezetekben és további együttműködési formákban ölt testet.¹

A történész magányos argonautaként újra és újra, ennek a történeti időnek nagy kiterjedésű vizeire evez. Békés öblöket keres, a múlt morzsáit halássza, gyűjti, rendszerezi vagy éppen gondolatokat (gondolatfoszlányokat) „tulajdonít el”, hasonlóan – hogy gyors váltással folytassam ezt a poetikusra sikeredett, de gyorsan lezárni hivatott gondolatmenetet – az *Eredet* című film Dom Cobbjához, aki a tudatalatti világokban álomrealitást épít, hogy ismereteket lopjon, tudást szerezzen – és azokat eladja. Mindeközben Cobb egyéni történeteivel, emlékeivel szembesül, azokkal folyamatos küzdelemben áll. Pontosítva önmagamat: az eredet csapdjába szerintem az a történész kerülhet, aki a saját konstruált – és valóságosnak tekintett – történeti világához foggal-körömmel ragaszkodik és kizárja az újraértelmezések lehetőségét. A történészi munka gondolatai végülis egy virtuális térbe kerülnek és párbeszédre hívnak. Új meglátások, értelmezések és diskurzuszmezők születhetnek.² A történész kutatási eredményeinek helyét pedig, nemcsak a tudósi *respublica* szabályai, köztársaság jellege ellenére „rendi törvényei és rítusai” és befolyásos szereplői-irányítói szabhatják meg, hanem az utókor is. Sőt, éppen az eljövendő történészi nemzedékek „dönthetnek” egy-egy történeti mű további sorsáról, befogadásáról vagy kihullásáról az idő rostáján. Mindezt tudatosítva, a történészi önreflexióra és a nézőpontok revideálására, és egy nyitottabb, módszertanilag és elméletileg fundáltabb eklektikus hozzáállásra³ szüksége van (vagy lehet), még a határon túli magyar kisebbségtörténettel vagy

¹ Koselleck 2003: 10.

² Foucault 2002: 14–16.

³ A kifejezést Kövér György használta a nagy narratívák szétesését követően kialakítandó lehetséges (gazdaság)történeti hozzáállással kapcsolatban. Kövér 2003: 282.

éppen a „magyar” vagy más „etnikumú” – vagy annak kikiáltott – gazdasági szervezetekkel foglalkozóknak is.

A LÁBJEGYZET: SZÁNDÉK ÉS JELZÉS

Hagyjuk el a homályosnak és talán ezoterikusnak tűnő cobbi szférát és térjünk rá mondanivalónk tulajdonképpeni tárgyára. Egry Gábor a *Korall* 47. számában megjelent írásomra, pontosabban fogalmazva egy tanulmányával és könyvével kapcsolatban lábjegyzetekben elkötetett kritikai megjegyzéseimre reagált a *Nemzetekről és bankokról* című cikkében.⁴

A szóban forgó *Korall*-tanulmányomban a szlovák szövetkezettörténet-írás szerintem társadalomtörténeti megközelítéseket alapjaiban nélkülöző és teljes mértékben a nemzetépítő koncepciókba illeszkedő téziseit vizsgáltam, nem titkolt kritikai élel. Az írás valójában egy a gazdaság és politika, gazdaság és etnikum (kisebbség) közötti viszony értelmezéseiről, illetve az ezekről a kérdésekről kialakított történeti és az énáltalam is felállított konstrukciókról folytatott (és magamban még le nem zárt) töprengés szerény látletele. A szövegből is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a szlovák történetírás – legalábbis gazdaság- és szövetkezettörténeti vonatkozásokban – statikus helyzete is ösztönzőleg hatott az írás születésére. A felső-magyarországi/szlovákiai régió szlovák–magyar kapcsolattörténetének egyik periferikusan kezelt alterületéről, a szövetkezetekről alkotott sematikus képre és a közvetített – gyakran egyoldalú – ideologizált üzenetekre kívántam felhívni a figyelmet. Ezt a problémát kihívásként kezeltem, és eddig fel nem térképezett forráscsoportok bevonásával árnyaltabb válaszokat kerestem. Átvitt értelemben önmagam korábbi gondolatait is átértelmeztem, amelyeket a (cseh) szlovákiai magyarság gazdasági „szervezetépítésével” kapcsolatban fejtettem ki.

A tanulmány megírásakor nem vezetett semmiféle csalóka remény, hogy a témával foglalkozó magyarországi (vagy inkább szlovákiai) kollégákat parázs vitára és véleménycserére serkentsem, netalán az állóvizet megmozdítsam – ebből a szempontból Egry Gábor cikke kellemes meglepetés, bár elsősorban téziseit védi.

Az alábbiakban először a Gábor – én is keresztnevéen szólítom, mivel ismerjük egymást – által felvetett-érintett fogalmak valóság tartalmának, azoknak is csak vázlatos elemzésére teszek óvatos kísérletet. Válaszom kiindulópontját látzólag behatárolják a tanulmányom lábjegyzeteibe foglalt, Gábort újraolvasásra, írásra készítő, „csonka-narratívákban” testet öltő, rövid megjegyzéseim.⁵ Tény, hogy a szövegfűzésem irányított volt – céhbeliként milyen is lehetne? –

⁴ Ez az a pont, ahol részemről az elhatárolódás szükséges, mert Egry Gábor első, hangadó lábjegyzetében a véleménycserénket egy csoportba sorolja Vári András Hunyadi-recepciójával. Pedig esetünkben nem számonkérésről és nem is áthidalhatatlan, ellentétes nézőpontokról vagy éppen aláaknázott mezőkről van szó. Vári 2007: 83, 92–93, 96.

⁵ Az utalások rituáléjának mélyszövetét és a történészek habitusát tanulságosan elemzi Grafton 2011: 17–20.

és Gábornál a „nemzet(építés)” verus lokalitás, szövetkezet, bank tekintetében kiegyensúlyozatlanságokat véltem felfedezni. Állításaimat azonban komoly apparátust mozgósítva dekódolta és bizonyos fokig destrualta. Az is lehet, hogy a mondatait félreérthettem, hogy őt idézzem: „rosszul” vagy „félre” olvastam, de ez legyen az én hibám.

Ebben a válaszban a megjegyzéseim több szempontból kiforratlanok és inkább felvetés jellegűek, mint rendszerezettek, sőt, inkább benyomásaim csoportosításának tekinthetők. Nincs szándékomban megkísérelni a szász gazdasági törekvések, szövetkezeti mozgalom és a szász „bankrendszer” Gábor által rögzített képének átrajzolását – nem vagyok az erdélyi társadalom- és gazdaságtörténet szakértője. Nem is lehet céлом az ő általa lefektetett premisszákat antitéziseit megfogalmazni, hiszen jómagam a cseh, szlovák, illetve csehszlovák és szlovákiai magyar kontextust ismerem, nem pedig a román vagy az erdélyi magyart. Észrevételeim ezért, a veszélyeket tudatosítva és a szerkesztők által megszabott terjedelmi követelményeket betartva, általánosítóak és – visszatérve a *Korall*ban közölt tanulmányom alap gondolatához – szűkebben a szövetkezetek kutatására vonatkoznak.

Itt és most nem lehet céлом a „nem magyar” történelmi nézőpontok, a félig vagy teljesen betemetett és bedőlt kutatóárkok bemutatása, az alajtók és csapdák azonosítása. A magyar kisebbségtudomány „gazdaságtörténelmi” cserépdarabjainak (téziseinek), teljességre nem törekvő szétválogatására ellenben kísérletet teszek.⁶ Ez a szelekció az „egyívű” szövetkezettörténet-írásra, az elképzelt (nemzet)gazdaságra, a kutatói nézőpontokra és részben a forrástípusokra vonatkozik. Vállalva annak kockázatát is, hogy a fogalmak és értelmezések ingoványos területeire tévedhetek, ami támadási felületet nyújthat, de ez az álláspon – Horváth Sz. Ferenc szavaival élve – talán „katartikus” vitát is elindíthat.⁷

TELEOLÓGIA⁸

A magyar kisebbségtörténet gazdasági vonatkozásainak a területén a fogalmi rendszer, a szövegformálás jegyei és a szakmai diskurzus keretei adottak, túllépni azokon nem ildomos vagy nem is lehet. (Ilyen varázsszavak például – jellemzően a politológia és a szociológia fogalmi készletének klónozásával – a kisebbségi gazdaságpolitika, önszerveződés, állam- és szervezetépítés, mozgalom,

⁶ A „kisebbségi magyar gazdaságtörténet” fogalmát ebben a kontextusban megszorításokkal és nagyon óvatosan kell használni (Szarka 2010: 74, 11. lábjegyzet). A szlovák vonatkozásokra lásd az ominózus tanulmányomat a *Korall*ban (Gaucsik 2012). A cseh szövetkezettörténelmi diskurzust érintem a következő írásban: Gaucsik 2011.

⁷ Horváth Sz. 2006: 435.

⁸ Ezt a fogalmat Vári András használta (Vári 2007: 80). Itt azokra az értelmezésekre vonatkozatom, amelyek a magyar kisebbségek „szövetkezettörténelmeit” egyirányúaknak tekintik és szerepüket csak a nemzetállamok erőtereiben és a nemzeti közösségfejlődés területén jelölik ki, miközben az állami gazdasági integráció fokának és a lokális világoknak a vizsgálatát alábecsülik. Ezenkívül a társadalomtörténelmi megközelítést többnyire kizárják.

struktúra, aleggység–alrendszer, integráció–dezintegráció, gazdasági diszkrimináció, középosztály- és identitásteremtés, etnicitás).⁹ A kisebbségtudományi szövegekben „többségi” és „kisebbségi” a felosztás, magyar, szász, román, szlovák, cseh szövetkezetekről és bankokról beszélünk, amelyeket „erőteljesen” a nemzetépítő diskurzusokon belül helyezünk el, és szinte csak ott is értelmezzük azokat. A bennünket érdeklő szövetkezeteknek a társadalom szövetébe való beilleszkedésével, a lokálpatrióta keretekben értelmezhető 19. század első felére visszavezethető „előképeikkel”, változatos együttműködési formációikkal (előlegpénztárak, önszegélyző és anyagbeszerző egyletek, népbankok), a szövetkezetek helyi működési kódjaival és a helyi társadalmak irányába szerteágazó kapilláris csatornáikkal nem vagy alig foglalkozunk.¹⁰ Mindeközben az elméletalkotás, -alkalmazás és a többszempontú vizsgálat lehetőségeit is elszalasztjuk.¹¹ Mondjuk ki: célunk a kisebbségi magyar „gazdasági életrealitás” dokumentálása (egyben legitimálása), és az, hogy a (szövetkezeti vagy bank)vagyon számszerűsítésével, a kisebbségi gazdasági elitek (igencsak töredékes és koncepcióhiányos) bemutatásával egy újraszerveződésre képes közösségről közvetítsünk pozitív üzenete(ke)t. A társadalom mérnökeinek az álarcát öltjük magunkra, ezért alkotunk és közvetítünk alternatív történeteket, a komplexebb társadalomtörténeti megközelítés pedig többnyire elsikkad.

⁹ Ez önreflexió is, az összes következményével együtt.

¹⁰ Egyed Ákos, az erdélyi magyar szövetkezeti mozgalom etnikai jellegének bizonyításánál felhasznált, Gidófalvy Istvántól származó idézete éppen a szövetkezés általános emberi jellegére mutat rá: „a becsületes emberek egy körön belül mind egyesülnek, közös céllal a közös jóra működnek, nem nézvéen azt, hogy ki román, ki szász vagy magyar.” Egyed 2007: 34.

¹¹ A teorizálás, a kutatói (ön)reflexió, beszédmód-váltás és „paradigmatikus kérdésfelvetések” hiányát könyveli el Romsics 2007: 174, 181–182. Egyri Gábor a nemrégien megjelent, a *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században* című kötetről írt értékelésében – nagyon helyesen – szintén kitért az elméleti-módszertani megközelítések „felettebb hasznos voltára” a „kisebbségtudomány” minőségi előrelépésének szempontjából. (Egyri 2009: 103–107.) Ezen a helyen csak néhány diskurzusra ösztökélő szempontot sorolok fel: Az állam gazdaságszervező szerepének negatív és pozitív hozadékai, esetünkben az állami szövetkezetpolitikák mozgatórugói, eszközei és eredményei. A többségi és kisebbségi szövetkezeti elitek pozicionális és szociális megoszlása, kapcsolathálói. A „többségi” szövetkezeti központok működése, elitjeik és viszonyulásuk a „kisebbségiekhez”. Mintaátvételek és kulturális interakciók. A vidéki és városi szövetkezetek társadalomtörténeti megközelítései (hitelélet, szervezeti autonómia, szociális, etnikai, vallási megoszlások és törésvonalak, illetve azok áthidalása, helyi hatalom, alkuk, befolyások). A szövetkezet, mint emberi együttműködési forma és a tanulás helye. A kisebbségi elitek társadalmi kontrollja a szövetkezeti mozgalmakban. A gazdasági nacionalizmus megjelenési formái a szövetkezetekben, illetve a szövetkezeti központokban (valós tartalmak és az utókor képzetei). A 19. és 20. századi közép-európai („többségi-kisebbségi”) szövetkezeti mozgalmak társadalmi háttere és összehasonlító vizsgálata. A gazdaság és nemzeti kisebbség témáiban inspiráló munkákra lásd például Szlajfer 2005 (a latin-amerikai és lengyel gazdasági nacionalizmus összehasonlítása a 19. század első felében); Müller 2006: 9–57; Lorenz 2006: 157–169.

AZ ELKÉPZELT GAZDASÁG

A 20. századi keletközép-európai nemzetállamok gazdasági élete a magyar kisebbségek kutatói számára egy különleges, csábító terrénumot jelent, ahol szembehelyezkedhet a szlovák, cseh vagy éppen a román történetírás téziseivel (nem utolsó sorban a többségi kisebbségpolitikákkal). Ennek a világnak a domborzatát, mély szakadékait és lekopott ormait, törésvonalait, flóráját és faunáját, egyáltalán változatos élővilágát a kisebbségek gazdasági életéről folytatott diskurzusok éppen a korabeli kisebbségi elitek által kialakított, közvetített képek és modellek szorgalmas adaptációjával, a jelenségek egysíkúsításával áttekinthetőnek (és igaznak) vélik, virtuálissá teszik.¹² A valóságos gazdaság, bank- és szövetkezeti rendszer azonban a korabeli nemzetállam struktúrái voltak mind a történelmi Magyarországon, mind az utódállamokban, így tehát a szász bankrendszert sem tartom elkülönülőnek. Az 1918 utáni elképzelt kisebbségi magyar gazdaság vagy gazdasági alrendszer nem volt és nem is lehetett reális gazdaság. Az már egy másik szempont, hogy ezt a kortárs elitek így látták vagy láttatták-e.

Semmi sem kézenfekvőbb, mint a hiányzó láncszemek pótlása, a jelen szociologizált modelljeit ezért vetítik vissza a múltba. Ennek segítségével egy ideáltipikus vagy ahhoz közelítő kisebbségi társadalom- és gazdaságszerkezet alkotható meg, amelybe a politikai, oktatási-közművelődési és vallási intézmények mellé a gazdasági szervezeteket is besorolják.

Utólagosan a részelemek látványos és szofisztikált kiemelése a cél, főképpen a bankoké, szövetkezeteké. A szemléletváltáshoz a „többségi” gazdasági felépítmény aprólékosabb megismerése is hiányozhat, pedig a csehszlovák, és talán a román vagy a szerb hatalmi központok gazdaságpolitikáinak magyar szerzők tollából született komolyabb elemzéseire nagy szükség lenne (hogy az utódállamok gazdaságtörténeteinek magyar nyelvű szintéziseiről ne is beszéljünk). A gazdasági szervezetek rejtetten vagy nyíltan cselekvési mintákként való bemutatása a történetés számára lehet érdekes intellektuális téma, sőt, mutatvánnyá is válhat, de a jelen kisebbségi közösségei számára ez nem jelenik (jelenhet) meg a valós gazdasági-szociális térben. Az intézményesített gazdasági szereplőkről folytatott diskurzus zárt térben, „levegőtlen szobákban” mozog és ott is marad: a történések közötti kommunikációs csatornákba van bezárva. Talán jobb is így.

A SZÖVETKEZETEK KUTATÁSA: NEMZETÉPÍTŐ VAGY TÁRSADALOM-TÖRTÉNETI NÉZŐPONT?

A magyar kisebbségtörténet gazdasági-szociális vonatkozásaival foglalkozó kutatók, de ugyanúgy a környező államok (gazdaság)történetészei is szorgalmasan alkalmazzák a 19–20. századi szövetkezetek kutatásai során a nemzetépítés

¹² Gaucsik 2008: 11–74; Hunyadi 2006: 189–217.

egyébként definiálatlan, képlékeny fogalmát, és az arra épülő koncepciókat és kliséket.¹³ Már-már az a benyomás alakul ki, hogy a nemzetépítés gondolata, más fogalmakhoz hasonlóan (kisebbség, elit, identitás, intézményrendszer) „gumiszóvá” vált és kiüresedett. Éppen ennek a fogalomnak a formálhatósága teszi lehetővé a változatos és mindig újragyúrható, nemcsak a 19. század, hanem a 20. század első felének szövetkezettörténeti vonatkozásaiban is bizonyos fokig torzult konstrukciók létrejöttét.¹⁴

A szövetkezeti szféra felső és alsó szintjeinek kutatása (szövetkezeti központ-tagszövetkezet vagy a központ keretein kívül álló szövetkezet) és a szövetkezeteknek főképpen mint „társas” együttműködési formáknak a vizsgálata, az előzőekben jelzett circulus vitiosusból a társadalomtörténeti irányultság megerősítésével és a 19–20. századi helyi társadalmakra és a szövetkezeti életben résztvevő személyekre vonatkozó, háttérbe szorult elsődleges levéltári anyagok feldolgozásával törhetne ki.

Hogyan erősíthető ez a szerepvállalás? Helyzetfelméréssel és új csapásirányok kitűzésével. Jiří Štaif ehhez kapcsolódóan fogalmazta meg a (társadalom)történész ún. konceptuális önreflexiójának téziséit. Ez a fogalom olyan történeti magatartást feltételez, amely érzékeny a rokontudományok területeiről áramló impulzusokra, azokat értelmezi, vitázik velük, elveti, vagy befogadja és alkalmazza azokat, vagyis a megírt történeteket nem tartja lezártnak és a valóság egyedüli objektív „tükröképeinek”, hanem tudatosítja, hogy nyitott kulturális szövegekről van szó. A tudományos diskurzus azonban nemcsak a textusokról folyik, hanem a történészek a múlt szociális valóságáról alkotott értelmezéseiről, a megkonstruált koncepció meggyőző erejéről, egységességéről és reprezentativitásáról is.¹⁵

A másik szorgalmazott javaslat a forrástípusokra vonatkozik. Félreértés ne essék, a forrásokra való erőteljesebb utalás nem valamiféle neopozitivisták alapok kialakítását sürgeti vagy kéri számon.¹⁶ Az állítás mögött egy prózai, ugyanakkor specifikus, szlovákiai kutatói tapasztalat áll. Az 1918-as hatalomváltás előtti

¹³ A nemzet- és államépítés használatának fogalmi zavaraira lásd: <http://www.grotius.hu/publ/displ.asp?id=KXENVO> (Utolsó letöltés: 2013. április 1.)

¹⁴ A „nation-building” koncepciójának alkalmazását a szövetkezeti mozgalmakra Vári András tette kritika tárgyává: Vári 2007: 80–82. A nacionalizmuselméletek és fogalomkészletük rövid áttekintésére lásd: Calhoun 2004: 346–375. A cseh és csehországi német gazdasági nacionalizmus legújabb feldolgozása nem lép túl egy teleologikus nemzet- és gazdaságfejlesztési modell alkalmazásán, illetve a politikai nacionalizmus fogalmi kategóriáinak használatán. Vö. Jančík – Kubů 2011. Nem véletlen, hogy a bevezető tanulmányt a nemzeti mozgalmak összehasonlításával foglalkozó Miroslav Hroch írta. Hroch 2011: 13–30.

¹⁵ Štaif 2007: 11–15. A tanulmány angolul is megjelent Štaif 2009: 15–28.

¹⁶ A történészek hajlamosak pontosabb magyarázat nélkül használni – a mondanivalójuknak megfeleltetve – a neopozitivismus eredetileg történetfilozófiai kategóriáját. Egy Gábor számomra nehezen értelmezhető jelzős szerkezetbe foglalta („neopozitivisták elefántcsonttorony”). Valószínűleg a közéletiségtől és a legitimitációs igények „időszerűsítésétől” megriadt és ezért elvonuló magatartásra gondolt. Roman Holec a szlovák gazdaságtörténet-írás eredményeit és zsákutcáit taglaló, tabudöntőgető, kitűnő tanulmányában a marxizmus támasza nélküli pozitivisták hozzáállás az egyszerű adatgyűjtéssel egyenlő. Holec 2006: 43. A fogalom történetfilozófiai magyarázatára Erős 2008: 25–41.

csehországi és magyarországi szövetkezeti rendszer összehasonlítása céljából 2010 és 2012 között megvalósított pozsonyi és prágai levéltári kutatások¹⁷ meglepő eredménnyel zárultak.

A II. világháborút követően elkobzott magyar ügyviteli nyelvű, a korabeli szlovák nemzetpolitikai diskurzusban „magyar etnikai szövetkezetek”¹⁸ – köztük a korábban alig kutatott Hanza Szövetkezeti Áruközponté – és a felvidéki/szlovákiai régió szlovák, német szövetkezeteinek fondjai a Központi Szövetkezet gyűjteményében található. Kiderült, hogy a két meghatározó típus, a hitel- és a fogyasztási szövetkezetek, illetve kisebb részben az innovatív jellegűek (tej-, gép-, legeltetési, szeszfőző szövetkezetek stb.) iratai az alapításuktól kezdve fennmaradtak (némelyek töredékesen, mások ellenben szinte teljes egészükben), és – további források bevonásával, gondolok például a korabeli sajtóra, statisztikákra, alsóbb szintű közigazgatási szervek gyűjteményeire, családi hagyatékokra – jól hasznosíthatóak a helyi társadalmi, gazdasági és kulturális viszonyok vizsgálatánál. Fontos adatokat nyújtanak a helyi szövetkezeti elitről, szociális tagolódásukról, gazdálkodásukról, vagyoni helyzetükről, műveltségükről, a központ és a helyi szövetkezet közötti kapcsolatokról, a hitelnyújtás feltételeiről és gyakorlatáról. Ezeket a forrásokat, amelyek a 19–20. század fordulójától – kisebb részben az 1890-es évektől – 1950-ig bezárólag tartalmazzák a felvidéki/szlovákiai régió szövetkezettörténetének legfontosabb adatait, a szlovák szövetkezettörténet-írás „elfelejtette” és a magyar sem fedezte fel (az ószombati téma megragadásánál ez is egy fontos mozgatórugó volt).¹⁹

A prágai szövetkezeti anyag tanulságos, de csak vázlatos felmérését a németországi szövetkezeti gondolatok és gyakorlati sémák átvételének osztrák állami vagy éppen alsó-ausztriai közvetítése, illetve a cseh adaptáció módja ösztönözte. Kiderült, hogy Bohemia-Böhmen cseh és német gazdasági nacionalizmusai masszívnak hitt falanxjait éppen a helyi példák cáfolják, illetve „alulnézetből” a szövetkezeti világot árnyalják (volynéi/wolini zálogegylet mint közös cseh–német projekt; a Raiffeisen-jellegű, német alapítású hitelszövetkezetek mint a cseh kampeličkák ösztönzői).²⁰

Gyorsan leszögezem, a romániai (erdélyi magyar, szász, román) szövetkezeti forrásoknak, így a szövetkezeti központok és a helyi szövetkezeti gyűjteményeknek az állapotát, feldolgozottságát, kutathatóságát nem ismerem. Lehetséges, hogy jobb a helyzet, mint az általam ismertett szlovákiai példa esetében.

¹⁷ Slovenský národný archív (Ústredné družstvo fond), illetve Národný archív (Ústrední jednota hospodárskych družstev fond).

¹⁸ Valójában az 1945-ben lemorzsolódó, megszűnő magyar állami gazdasági intézményrendszer szövetkezeti alrendszerének elemeiről van szó.

¹⁹ Ehhez még hozzáfűzném, hogy az Országos Központi Hitelszövetkezet, a Hangya és további szövetkezeti központok felső-magyarországi integráló tevékenységének a vizsgálata is várta magára.

²⁰ Gaucsik 2011.

ZÁRSZÓ HELYETT

Befejezésül bennem motoszkál egy kérdés. Gábor írása végén hangsúlyozza, hogy a történész munkája aktualizálható, tehát „szellemi építménye” gyógyírként hat a jelen kisebbségi és közösségszervezési gondjaira, illetve a befogadó, olvasó (vagy éppen az etnopolitikai vállalkozó) a magyar kisebbségtörténet terméseit „aktuális útmutatásként vagy legalább legitimációt jelentő hagyományteremtésként” olvassa.²¹ Szlovákiai magyar vonatkozásban ezt nem tapasztaltam (így marad számomra az „elefántcsonttorony”), de ez már a kisebbségi magyar világok külön vagy szétfejlődésének a következménye is lehet.

Gábor reakcióját ezúton köszönöm. Bár a válaszom szűkebben véve a szövetkezetek kutatásának vitás kérdéseire, vitatható téziseire, kevésbé felderített területeire és történeteik értelmezéseire szorítkozott, nem pedig a szász tematikára, bízom benne, hogy a párbeszéd és a jövőbeni együttgondolkodás esélye megmaradhat. Talán a vélemények további ütköztetésének lehetőségét sem szalasztottuk el.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Calhoun, Craig 2004: Nacionalizmus és etnicitás. In: Kántor Zoltán (szerk.): *Nacionalizmuselméletek. Szöveggyűjtemény*. Rejtjel, Budapest, 346–375.
- Egyed Ákos 2007: A modern hitelintézeti rendszer kialakulásáról Erdélyben a XIX. és XX. században, különös tekintettel a szövetkezeti formákra. In: Somai József (szerk.): *Szövetkezetek Erdélyben és Európában*. Romániai Magyar Közgazdász Társaság, Kolozsvár, 34.
- Egry Gábor 2009: Létezik-e kisebbségtörténet? *Korunk* (20.) 5. 103–107.
- Erős Vilmos 2008: Történetfilozófiai iskolák vagy irányzatok a XX. században. *Valóság* (51.) 9. 25–41.
- Foucault, Michel 2002: *Archeologie vědění*. Herrmann & synové, Praha.
- Gaucsík István 2008: *A jog erejével. A szlovákiai magyarság gazdasági önszerveződése 1918–1938. Dokumentumok*. Kalligram, Pozsony.
- Gaucsík István 2011: *A cseh szövetkezetek fejlődése a hitelszervezeti rendszer tükrében (1867–1918)*. Kézirat.
- Gaucsík István 2012: Történelem és mítoszteremtés. Karcolatok a „legelső” szlovák szövetkezetről. *Korall* (13.) 47. 42–60.
- Grafton, Anthony 2011: *A lábjegyzet. Egy különös történet*. L' Harmattan – Német–Magyar Filozófiai Társaság, Budapest.
- Holec, Roman 2006: Hospodárske dejiny na Slovensku – stav a problémy výskumu. *Česko-slovenská historická ročenka* (10.) 43. 41–58.

²¹ Bár írása elején ő is megjegyzi, hogy „a nem túl nagy érdeklődést kiváltó témában született legkevésbé sem olvasmányos munkákat” alig olvassák.

- Horváth Sz. Ferenc 2006: Tézisek a kisebbségi történetírás és a kisebbségi társadalom viszonyáról. In: Bárdi Nándor – Simon Attila (szerk.): *Integrációs stratégiák a magyar kisebbségek történetében*. Fórum Kisebbségkutató Intézet – Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 435–438.
- Hroch, Miroslav 2011: Mají podnikatelé vlast? In: Jančík, Drahomír – Kubů, Edurad (eds.): *Nacionalismus zvaný hospodářský. Sřety a zápasy o nacionální emancipaci/převahu v českých zemích (1859–1945)*. Dokořán, Praha, 13–30.
- Hunyadi Attila 2006: Nemzetgazdasági önszerveződési modellek Erdélyben. Az erdélyi magyar, szász és román szövetkezetek kölcsönhatásai. In: Bárdi Nándor – Simon Attila (szerk.): *Integrációs stratégiák a magyar kisebbségek történetében*. Fórum Kisebbségkutató Intézet – Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 189–217.
- Jančík, Drahomír – Kubů, Edurad 2011: *Nacionalismus zvaný hospodářský. Sřety a zápasy o nacionální emancipaci/převahu v českých zemích (1859–1945)*. Dokořán, Praha.
- Koselleck, Reinhart 2003: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Atlantisz, Budapest.
- Kövér György 2003: A gazdaságtörténet-írás újabb útjai. In: Bódy Zsombor – Ö. Kovács József (szerk.): *Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek*. Osiris Kiadó, Budapest, 281–301.
- Lorenz, Torsten 2006: Genossenschaften und Nation-Building in Osteuropa 1850–1940. In: Jaješniak-Quast, Dagmara – Lorenz, Torsten – Müller, Uwe – Stoklosa, Katarzyna (Hrsg.): *Sozialwirtschaftliche Konflikte und nationale Grenzen in Ostmitteleuropa. Festschrift für Helga Schultz zum 65. Geburtstag*. WIND, Berliner Wissenschafts-Verlag, Walbrzych/Berlin, 157–169.
- Müller, Uwe 2006: Regionale Wirtschafts- und Nationalitätenpolitik in Ostmitteleuropa. In: Müller, Uwe (Hrsg.): *Ausgebeutet oder alimentiert? Regionale Wirtschaftspolitik und nationale Minderheiten in Ostmitteleuropa (1867–1939)*. Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin, 9–57.
- Romsics Gergely 2007: Többszólamú magyar kisebbségtörténet. *Regio* (18.) 3. 173–182.
- Szarka László 2010: Egy évszázad kisebbségben. Magyarok a 20. századi keletközép-európai nemzetállamokban. *Korunk* (3.) 4. 59–76.
- Štaif, Jiří 2007: Sociální dějiny jako „hřiště“ dnešní historické vědy. *Česko-slovenská historická ročenka* 12. 11–15.
- Štaif, Jiří 2009: Social History within a Conceptual Game, Science and Research. *Prager wirtschafts- und sozialhistorische Mitteilungen – Prague Economic and Social History Papers* 9. 15–28.
- Szljajfer, Henryk 2005: *Droga na skróty. Nacjonalizm gospodarczy w Ameryce Łacińskiej i Europie Środkowo-Wschodniej w epoce pierwszej globalizacji*. Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Vári András 2007: Nemzetek, szövetkezetek – és kutatóik. *Regio* (18.) 2. 79–112.

Tekintélyelvű nyilvánosságból diktatórikus nyilvánosságba: sajtó és hatalom viszonya a Horthy-korszakban

Sipos Balázs: Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban.

Argumentum, Budapest, 2011. 314 oldal.

Sipos Balázs meglepetéssel szolgál legújabb könyve elején: nem veszi magától értetődőnek politika és írott média kutatását a Horthy-korszakban, hanem ambiciózus kísérletet tesz a nagy múltra visszatekintő politika- és társadalomtörténet-írás, valamint a jóval fiatalabb médiatörténet-írás kapcsolódási pontjainak bemutatására, hogy így jelölje ki témája elméleti és módszertani kiindulópontját, és ezzel ön maga pozícióját a nemzetközi elméletek, megközelítések erdejében. Izgalmas felütés, főképp Magyarországon, ahol a sajtótörténet egészen a közelmúltig segédtudomány, illetve az irodalom- és történettudomány része volt, és ahol a mai napig kérdéses a médiatörténet-írás önállósága.¹ A szerző maga is leszögezi: kevés az olyan hazai kutatás, amely a média és a politikai (hatalmi) viszonyok összefüggéseit elemezné. Nyilván ezért érezhette szükségesnek, hogy olyan elméleti, módszertani kérdésekre is választ keressen a bevezetőben, amelyekre az olvasó nem feltétlenül számít egy a Horthy-korszakról szóló könyv kézbevételekor: például válságban van-e a politikátörténet, új-e igazán a magát újnak mondó változata, meddig terjed a társadalomtudomány, lehatárolható-e a médiatörténet-írás vagy inkább szétfolyik?

Sipos Balázs első könyve² a feldolgozott korszakot tekintve szintén jócskán belenyúlt a Horthy-korszakba, de elsősorban az újságírók szakmai szerveződésének története, illetve az újságírói szerepfelfogás alakulása kapott benne hangsúlyt és kevésbé a hatalomhoz való viszony. Sipos újabb kötete most ezt az egykor vállaltan háttérbe szorított kérdést járja körbe a teljes Horthy-korszakot tekintve. Ehhez nemcsak magát a (politikai) sajtót használja fel – amely tehát egyszerre tárgya és forrása munkájának –, hanem levéltári anyagokat, személyi iratokat vizsgál, periratokat, jogszabályokat, közlönyöket, statisztikákat böngész, máshol pedig sajtóval kapcsolatos pamfletekből, röpiratokból, valamint újságíró-memoárokból, szépirodalmi művekből szemezget.

¹ Lásd ehhez még Széchenyi Ágnes 2004: A huszadik század hiányzó sajtótörténete – adósságlista és javaslat. *Magyar Tudomány* (49.) 10. 1159; Gyáni Gábor 2006: Sajtótörténet a társadalomtörténet szempontjából. *Médiakutató* (7.) Tavasz. 57–69.

² Sipos Balázs 2004: *A politikai újságírás mint hivatás. Nyilvánosság, polgári sajtó és a hírlapírók a Horthy-korszak első felében.* Napvilág, Budapest.

Mint az I. világháború alatti és utáni (két világháború közötti) médiajelenségeket tárgyaló munkák többsége,³ Sipos könyve is abból indul ki, hogy a média közönségre gyakorolt hatásáról szóló korabeli, gyakran erősen túlzó tudományos és népszerűsítő feltételezések, képzetek⁴ jelentősen hozzájárultak a propaganda szerepének korszakbeli felértékelődéséhez. Európa-szerte kettős megközelítés volt érvényben: a kortársak egyrészt morális ítéletet mondtak a propagandáról, amihez negatív tartalmat kapcsoltak (ez nagy változás volt a századfordulóhoz képest), másrészt felismerték politikai hozadékát, azaz megkülönböztettek „jó” és „rossz” indoktrinációt. Itthon a háború után a kívánatos eszmék irányzatos és elfogult – hosszan és folyamatosan történő – terjesztését, illetve „felvilágosítást” értették rajta.

Sipos Balázs kerüli az időtálló fogalmak mechanikus használatát; fogalomról fogalomra haladva mutat rá az egykori és mai jelentések hasonlóságaira és eltéréseire. A propaganda mellett a közvélemény fogalmának sokféleségét is részletesen tárgyalja; nálunk például a harmincas években a sajtó elméletével foglalkozók körében konszenzus volt abban a tekintetben, hogy a közvéleményt nehéz irányítani. Ebből arra következtethetünk, hogy – a 19. századi liberális közvélemény-fogalomtól eltérően, miként azt például Jürgen Habermas leírta – ekkor már a tömegek hangulatát értették rajta. A publicisták ugyanakkor rugalmasan használták, és általános meggyőződés volt az újságok szócső szerepe.

A magyar médiaviszonyok között a propaganda szerepének tulajdonított fontosság kérdésének alakulását végig nyomon követhetjük Sipos könyvében: nemcsak az elméletek, megközelítések, tervek terén, hanem a gyakorlatban is. Bár a propaganda kísértése egyre csak fokozódott a korszakban, az önálló propagandaminisztérium gondolata végül még a II. világháború alatt sem öltött testet: a Horthy-korszakban eleinte a külügyminisztérium egy részlege, majd a miniszterelnökség sajtóosztálya felelt érte. Hogy miért nem valósult meg az önálló tárca, azt a szerző csak a háború idejére vonatkozóan tárgyalja: a kormányzati sajtópolitika működtetői úgy vélték, Magyarországon a nyílt propaganda kontraproduktív. A hazai hatalmi elitek, hangsúlyozza Sipos, inkább hittek az úgynevezett suttogók – a hallgatóság kritikai érzékét kijátszó civilek – nyilvános fellépéséi, valamint a „hangulatkeltő” cikkek hatékonyságában.

A Horthy-korszak első felére jellemző propagandagyakorlat bemutatásához a szerző a hatalom, a társadalom és a sajtó viszonyában neuralgikus problémaként jelentkező „zsidókérdés” (azaz a zsidó mint a magyartól idegen faj elfogadtatása) tárgyalását választotta. Sipos beavatja az olvasót az antiszemita propaganda és az arra válaszként született ellenpropaganda működésébe: megtudhatjuk milyen trükkökkel, technikákkal igyekeztek többségi véleménynek

³ McQuail, Denis 2003: *A tömegkommunikáció elmélete*. Osiris, Budapest, 360–361; Bertho Lavenir, Catherine 2005: *A demokrácia és média a 20. században*. Csokonai, Debrecen, 127–166.

⁴ Például a Harold Lasswell nevéhez köthető úgynevezett injekciós tű modell, amely szerint a médiainger azonnal a kívánt közönségválaszt eredményezi.

beállítani a magukét (ez főleg az antiszemitákra volt a jellemző), hogyan cáfolták a másikat (ez az ellenpropagandára), és miféle tekintélyeket emelt a pajzsra mindkét tábor, hogy igazát bizonyítsa.

A Horthy- és a Kádár-rendszer nyilvánossága összevetésekor gyakran hallani a következő szembeállítást: a „létező szocializmussal” ellentétben a Horthy-korszakban civil szféra és sokszínű sajtó is létezett. Sipos Balázs azonban meggyőzően mutat rá arra, hogy a Horthy-rendszer alapvető ellentmondásai a nyilvánosságban is tetten érhetőek voltak: bár a tekintély védelmén nyugvó rendszer többpárti volt, mégsem a választásokon dőltek el a kormányzati és ellenzéki szerepek, és ez a médiarendszerre is hatással volt. A tekintélyelvű politikai rendszer tekintélyelvű nyilvánosságot teremtett: bár a sajtó politikai szempontból kifejezetten sokszínű volt, mégsem volt sajtószabadság abban az értelemben, hogy a gondolatát bárki szabadon közölhette volna. Az 1919 után az angol külpolitika elvárásai szerint megújult lappiac helyzetét a soros kormányok mindig a maguk javára módosították, sőt, a Horthy-korszak utolsó harmadában, 1938-at követően már egyenesen diktatórikus nyilvánosságról beszélhetünk. A háborúig Sipos szerint „korlátozott, de eleven pluralizmus” és csoportok szerint fragmentált nyilvánosság létezett (118). Hozzátehetjük: ez a pluralizmus azonban polarizált volt, azaz a médiumok – akárcsak ma⁵ – nem igazán adtak teret érdemi vitáknak, ezzel megvonva a konszenzusra való törekvés esélyét is. A fragmentáltság ugyancsak a sajtószabadság súlyos deficitességére irányítja a figyelmet: a relatíve sokszínű információ hozzáférhetősége az iskolázatlan tömegek számára magától értetődően jelentősen korlátozott volt.

A korszak kulcsszava a tekintély: a háború, a forradalmak és a területvesztés után a további társadalmi dezintegráció megakadályozása érdekében elsődlegessé vált a rendszer tekintélyének védelme. A szerző hangsúlyozza, a magyar kormányok (európai társaikhoz hasonlóan) nem azt próbálták befolyásolni, hogy a lapok mit közölnek, hanem azt, miként teszik azt. Az úgynevezett presztízs védelemre irányuló hatalmi törekvéseket az újságírók is megértéssel fogadták, de a lapbetiltásokat már nehezen tolerálták. A tekintélyvédelemre jó példa, hogy 27 kormányzósértési per indult 1928-ban, és az ilyen ügyekben a végrehajtó hatalom – a bírói hátrányára – nagyobb szerepet vitt. Az állam nemcsak a sajtóban, hanem a nyilvánosság egész rendszerében fellépett az állami tekintély, mindenekelőtt a kormányzó személye védelmében a politikai nyilvánosságba való beavatkozást lehetővé tévő, úgynevezett államvédelmi törvényre (1921:III. tc.) hivatkozva. A tekintélyvédelem, illetve az úgynevezett alapértékek (például a család) védelmének első számú eszköze a sajtópolitika volt, amely egyszerre jelentett jogi szabályozást és a sajtóstruktúra átalakításának szándékát, azaz egyszerre volt jogi és politikai kérdés. A könyv régi hiányt pótol azzal, hogy eligazítja olvasóját a jogi szabályozás útvesztőiben: a háború előtti, illetve alatti szabályozáshoz való (részbeni) visszatérés, illetve annak továbbszűkítése, új szabályok

⁵ Bajomi-Lázár Péter 2010: *Média és politika*. PrintXBudavár Rt., Budapest, 11–12.

megalkotása, az igazságszolgáltatás és a végrehajtó hatalom hatókörének állandó változása jelentik a tekintélyvédelem korszakának sokszor bizonytalan viszonyait. Számos lapot nem engedélyeztek, egyes lapok kolportázsát megvonhatták (például *Népszava*), de olyan lap is akadt, amit végleg betiltottak (például *Világ*). E tekintetben is 1938–1939 a korszakhatár: a sajtórendeletek előírásait innentől kezdve törvénybe foglalták, így az ekkor érvénybe lépett zsidótörvények és a kapcsolódó rendeletek egyre közelebb hozták az ellenforradalmi időszak nagy álmát, a sajtó „keresztény nemzetivé” alakítását. Sipos Balázs sikerrel győzi meg olvasóját arról, hogy a sajtópolitika alakulása nemcsak formálja, hanem tükrözi is a politikai rendszer működését, és éppen ezért hasonlóképp érvényes rá az egész korszak ellentmondásossága, miszerint „a Horthy-korszakot az 1914 előtti Magyarország liberális konzervatív rendszerének továbbélése, és annak tagadása, valamint az ellenforradalom egyszerre határozta meg” (127).

A szerző nem elégszik meg a hatalom perspektívájának bemutatásával, hanem kitér arra is, hogyan látták a felelősség kérdését a másik oldalon. A sajtó képviselői ragaszkodtak az 1848 óta a magyar tradíció részének tekinthető fokozatos felelősség elvéhez (úgynevezett belga rendszer): azaz, hogy – érintettségi sorrendben – a szerző, a felelős szerkesztő és a kiadó, és mindig csak az egyikük felelős a közlésért. Ez azt eredményezte, hogy a sajtótörvény több bűnös esetén is csak egyet büntethetett, bár sokan szerették volna, hogy a kiterjesztett felelősség francia és német mintáját részesítsék előnyben, ami lehetővé tette volna, hogy az ügyészség bűnsegédeket keressen. A fokozatos felelősség rendszere ennek ellenére a korszak végéig érvényben maradt. A gyakorlatban megvalósult sajtópolitika árnyékában számos fiókban maradt sajtópolitikai koncepció létezett. Sipos Balázs ezeket is részletesen bemutatja, hiszen a megvalósulatlan ideák ismertetése is hozzátartozik az adott korszak alaposabb megértéséhez. A szerző szerint így tesztelhető, mennyire volt elégedett a kormányzat az irányítási, szabályzási eszközökkel, illetve megmutatja, milyen alternatívák jelentek meg a korszakban. Szemben a liberális és szociáldemokrata koncepciókkal, az ellenforradalmi időszakban a „zsidó sajtó” ellen irányuló szélsőjobboldali sajtópolitikai koncepciók – a harmincas évek végén kormányszintre kerülve – a gyakorlatban is megvalósultak: 1938-ban az úgynevezett első zsidótörvény részeként sajtórendészeti rendelkezésként betiltottak kétszáz zsidónak mondott lapot, majd felállították a sajtókamarát és számos további, a sajtót egyneműsítő rendeletet hoztak.

A kamara létrejötte kapcsán tér rá a szerző az újságíró-társadalom összetételében bekövetkezett változások bemutatására. Többek között arról olvashatunk, mit jelentett jogi szempontból újságírónak lenni, milyen felekezethez tartoztak az újságírók, vagy hogy miképp változtak – nemek szerint is – a fizetések, a nyugdíjak, a jövedelmi viszonyok. Azt is megtudjuk: bár a korszakban fokozatosan nőtt az újságírók száma, a hivatások között továbbra is alulreprezentáltak maradtak. Fontos változás az is, hogy miközben a lappiac viszonylag színes maradt, a kamara felállítását követően az újságírók száma drasztikusan csökkenni kezdett, ami tehát a kormányzati sajtópolitika – elkötelezett utánpótlás biztosítására

való törekvésének – egyértelmű következménye volt. Ennek csak látszólag mond ellent, hogy az újságíróképzés helyett a korszakban szinte végig az önrekrutáció volt érvényben. A céhes rendszerű képzés 1941 őszéig, amikor a kamara keretei között elindították az ideológiai szűrőnek szánt sajtó-főiskolai tanfolyamot, kizárólag a szerkesztőségekben zajlott. Sipos Balázs leírásából úgy tűnik, nálunk az újságírói mesterség hivatássá válása – a nyugat-európai országokkal ellentétben⁶ – a képzés feltételeinek megteremtése nélkül zajlott le, ami azt mutatja, hogy a sajtó alig tudta érdemben befolyásolni saját gyakorlata újjászervezését.

Az újságírói szerepfelfogás mellett átalakult az újságírás normája is. Folyamatosan gyengült a szakmai szolidaritás és a csoporttudat, ami elsősorban az 1930-as évek elejétől vált érzékelhetővé. A sajtó szabadsága és a közönség szolgálata mint norma helyett megjelent a politikai alárendeltség elfogadása. Ezzel az üzemszerű lapelőállítás hazai kezdetekor létrejött újságírói szerepfelfogás (itt nyilván az európai minta szerinti *semleges*en objektív, illetve *elkötelezett* szerepekre kell gondolnunk), és a jogi szempontból a magántisztviselőkre hajazó „önálló” újságírótípus mellett megjelent, majd hozzá képest előtérbe került a közvélemény vezetésére törekvő, propagandista szerepfelfogással jellemezhető újságíró.

A sajtó hatalomhoz való viszonyának elemzése elsősorban nem gazdaságtörténeti kérdés: a könyvben felrajzolt ív, amely a politikai és jogi hatalmi lépéseket, valamint az újságíró-társadalom rájuk adott válaszait írja le, önmagában is kelően informatív és analitikus, mindazonáltal kiegészíthető lehet a sajtóvállalkozások–piac–állam kapcsolatrendszerének elemzésével is, amire a szerző e könyvében csak röviden tér ki (119–120, 203). Gazdasági kérdés például a Gömbös-kormány idején a sajtó formálásában az állam korábbiakhoz képest hangsúlyosabb térnyerése, ahogy a később zsidónak mondott sajtó einstandolása is. Fontos volna még többet tudni a nagy magyar sajtóvállalkozások, a hazai nagy példányszámú populáris sajtó sorsáról, adott esetben államosításáról is (lásd például *Az Est*-lapok sorsát). Válaszra vár az is, hogy az I. világháború előtt a véleményformáló politikai sajtó mellett, illetve annak hátrányára megerősödött népszerű lapok térnyerése folytatódott-e a Horthy-korszakban, ahogy az Európa nyugati felében történt, vagy sem. Ha igen, pártatlanságra való törekvésük folytonos volt-e? Ha nem, mi okozta a megtorpanást? Ezzel kapcsolatban a hírközlés gyakorlatában bekövetkezett változásokról is értesülhetnénk: hogyan alakult a hírverseny, és ez milyen következményekkel volt például a hírek szerkesztésére? Ha csak a politikai sajtót nézzük, más európai országokhoz hasonlóan⁷ nálunk is megjelent a politikai hetilap műfaja; ez milyen változást jelentett a napilapok szempontjából? Milyen volt az ellenzéki sajtó finanszírozása? Általában a sajtóvállalkozások működési feltételeinek ismertetése olyan kérdés, amely a korszak jobb megértését nyújtja. A mindenkori állami beavatkozás fontos módja a támogatások juttatása: jó lenne tudni, ennek hol húzódtak a még legitim határai a Horthy-korszak különböző

⁶ Lásd például Bertho Lavenir, Catherine 2005: *A demokrácia és média a 20. században*. Csokonai, Debrecen, 60–61.

⁷ Bertho Lavenir, Catherine 2005: *A demokrácia és média a 20. században*. Csokonai, Debrecen, 51.

kormányzatai alatt. Érdemes volna a hirdetések alapján is mérleget vonni: a piaci szereplők hirdetési mennyiben szabadították fel a sajtótermékeket a közvetlen politikai ellenőrzés alól? Summa summarum, a két világháború közötti sajtótermékek állami és piaci pozícióinak feltérképezése még várat magára, pedig e nélkül aligha válaszolható meg teljes biztonsággal, mekkora szabadsággal is rendelkezett a magyar sajtó, milyen volt a pártokhoz kötődése, és hogyan viszonyult a tekintélyelvű, majd diktatórikus nyilvánosságához.

A II. világháború idején a kötött újságírás rendszere lépett életbe: Sipos Balázs meggyőzően mutat rá, hogy a hivatásrendi, politikai és faji szempontok alapján felállított kamara mellett a sajtószabadság további korlátozására és a lappiac intenzív átrendeződésére került ekkor sor. Hivatalosan is felállt egy – miniszteri delegáltakból álló – cenzori testület, a Sajtóellenőrző Bizottság, amely az ügyészséggel együtt látta el a cenzori feladatokat. A háború alatt nyílt cenzúra érvényesült tehát; ez azonban nem jelenti azt, hogy korábban ne lett volna cenzúra; volt, csak burkolt formában. Ugyanakkor a munkamegosztás, és persze a permanens németbarátság mellett is biztosítani kívánt angol–amerikai szimpátia miatt kusza viszonyok jellemezték az állami cenzúrát, és a szerző becsületére legyen mondva, sikeresen tisztázta e viszonyokat az olvasó számára, helyenként a korábbi szakirodalom tévedéseire is rámutatva.

A cenzúra kijátszására felhozott példákat azonban hosszabban is lehetett volna sorolni. Összességében keveset tudunk meg az „ellenzéki sajtó” működéséről, és szívesen olvastunk volna a tekintélyelvű, illetve a diktatórikus nyilvánossággal szembenő kritikus újságírás fogásairól, technikáiról is. Ezzel kapcsolatban felmerülhet: a riport mint műfaj, mely a századfordulón robbant be, a nem kormánypárti sajtóban vált-e népszerűbbé? Ide kapcsolódik a Horthy-korszak idején megjelent élclapok vizsgálata is, amely – ellentétben a Monarchia időszakával⁸ –, egyelőre adóssága a hazai sajtó- és médiatörténetnek.

A könyv általában nem törekszik az egyes sajtótermékek, illetve az ott tevékenykedők enciklopédikus bemutatására.⁹ Sajtó és hatalom viszonyát mindegyiknél a hatalom lépései, valamint a hatalmi lépésekre adott válaszok alapján ismerjük meg. A korszakban működő több száz politikai orgánium valamelyike név szerint csak akkor szerepel, ha egy-egy, a sajtóval kapcsolatos hatalmi lépés következményeiről, illetve a propaganda működésének bemutatásáról van szó. A szerző egyetlen lappal tett kivételt: a nyilas *Magyarság* (és a kapcsolódó nyilas évkönyvek) Szovjetunióról alkotott képén keresztül egy esettanulmányban bemutatja a propaganda gyakorlatát a II. világháború első időszakában. A szóhasználat önleplező, a hírérték csak másodlagos – többek között ez derül ki a lap és az évkönyvek cikkcakkjait körültekintően elemző szövegből. Szívesen olvastunk volna ugyanakkor arról is legalább az említett esettanulmány kapcsán,

⁸ Buzinkay Géza 1983: *Borsszem Jankó és társai. Magyar élclapok és karikatúráik a XIX. század második felében*. Corvina, Budapest.

⁹ Erre vonatkozóan lásd Kókay György – Buzinkay Géza – Murányi Gábor 2001: *A magyar sajtó története*. Sajtóház, Budapest.

fennmaradt-e szerkesztőségi anyag, ami alapján még jobban bepillantást nyerhetnénk a lapkészítés korabeli folyamataiba.

Sipos Balázs itt tesz először említést a fényképhasználatról, de sajnos csak futólag (lásd a *Magyarság* a szovjet–finn háború értékelésekor képeket is közölt „a finn szabadságharc hős vezetőiről”¹⁰). Pedig feltételezhető, hogy a korszakban már jól elterjedt fénykép a magyar sajtó egészében szoros kapcsolatban állt a publikált szöveggel. A vizuális információk retorikai olvasata segített volna belátni, mekkora jelentőségre tett szert a korszakban a fénykép a (politikai) sajtóban.

Sipos Balázs elsősorban nagy korszakívét kívánt rajzolni a sajtó és a hatalom egymással kialakított viszonya és az így keletkezett mozgásterek szempontjából, a megvalósulatlan koncepciók, ideák bemutatását sem mellőzve. Ezért csak néhány esettanulmány szerepel a könyvében. Nyilván a további kutatások kiegészíthetik a könyvnek köszönhetően kirajzolódott képet, bizonyos pontokon módosíthatják majd azt. A vizsgált korszakban a sajtó társadalmi ellenőrzése régóta defektusnak számított már, sőt, az I. világháború óta a propaganda kísértése is állandósult: 1914-től fogva mindig különböző okokból és mértékben, de nyíltan és folyamatosan korlátozták a szabad információáramlást, és ez a gyakorlat a Horthy-korszakban is folytatódott, sőt, a korszak második felétől egyre csak rosszabbodott, majd végül diktatórikus nyilvánosságba torkollott.

Sipos Balázs könyve – amely akárcsak a sajtó és a média általában, *tárgyal és meggyőz* – egy jövőbeli, 20. századi magyar médiatörténethez kínál szilárd kiindulópontot. A két világháború közötti időszakban az információáramlásban a döntő szerep még a sajtóé, de annak helyzetét, ha csak nagyon fokozatosan is, de érinti a rádió, valamint a filmhíradók megjelenése, és az információáramlás technikai alakulása természetesen hatással van hatalom és média viszonyára is. E kapcsolat a 20. században Magyarországon óriási téma ugyan, de feldolgozása, bemutatása elengedhetetlen ahhoz, hogy új nézőpontból – a sajtószabadságot biztosító alkotmányos garanciák betartása, vagy be nem tartása szempontjából – tekinthessünk rá a hazai tekintélyelvű rendszerek, diktatúrák, valamint a deficiens demokráciák működésére.

Balázs Eszter

¹⁰ Az I. világháború kapcsán is említést tesz a fényképes beszámolók fontosságáról (45–46).

*Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai, 1945–1956.
A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig.*

ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2012. 266 oldal.

Heltai Gyöngyi kötete hét tanulmányból áll, melyek látszólag hét különböző témát tárgyalnak. Bár a munka két nagyobb részének címadása: „Operett és kulturális emlékezet” illetve „Operett és interkulturalitás” két fő gondolatkört jelez, végső soron valamennyi írás egyetlen témához, a magyar szocialista realista operett gyakorlatához kapcsolódik. A mű igazi *opus magnum*: válogatása és összegzése mindannak, amit a színháztörténész szerző több mint egy évtizednyi témába vágó kutatásai nyomán francia nyelvű disszertációjában¹, illetve tudományos folyóiratokban publikált. Heltai persze a magyar operett-történet más, korábbi korszakainak is alapos ismerője: vizsgálta már a két fővárosi Népszínháznak a 19. századi nemzetépítésben játszott szerepét,² vagy éppen a Király Színház két világháború közötti történetét³ – hogy csupán néhány olyan munkáját említsem, amely nem a tanulmánykötet címében jelzett időszakhoz kapcsolódik.

Bár már több fontos operett-tárgyú írás látott napvilágot más szerzők tollából is magyarul – Batta András munkáitól⁴ egészen Csáky Móric kultúrtörténeti tanulmányáig⁵ –, Heltai Gyöngyi jelen kötete a maga nemében egyedülálló, úttörő munka, a szocreál operett első és mindaddig egyetlen könyv terjedelmű, magyar nyelvű feldolgozása. Az ő kutatásait megelőzően tudomásom szerint csupán egy írás foglalkozott a témával: Szemere Annának a *Zenetudományi Dolgozatok* 1979-es kötetében megjelent, nyúlfarknyi tanulmánya.⁶ Ez azonban Heltai Gyöngyi munkásságához képest csupán szerény kezdetnek mondható, ráadásul publikálásának időpontjából adódóan szerzője nem ismerhette azt a tetemes mennyiségű, pártállami működést dokumentáló forrásanyagot sem, amely a rendszerváltást követő levéltári forradalomnak köszönhetően mára hozzáférhetővé vált, s amelyre Heltai Gyöngyi nem csekély mértékben támaszkodott.

Mint azt a kötet címadása is jelzi, a szórakoztató zenés színházi műfaj figyelemre méltó átváltozásokon ment keresztül a kötet tárgyául szolgáló időszakban. A könyv némi iróniát sem nélkülöző alcíme e változások két fő stációját nevezi meg. Az alcím idézőjelei persze világosan utalnak arra, hogy a szerző nem saját értékítéletét fejezi ki e nagyvonalú kategóriákkal, hanem az 1950-es évekbeli színházi élet egyik főszereplője, Gáspár Margit történeti konstrukciójára utal velük. Gáspár a magyar színházak 1949-es államosítása és az 1956-os forrada-

¹ Heltai 2011a.

² Heltai 2009, 2010.

³ Heltai 2011b.

⁴ Batta 1992a (németül: 1992b), 1998, 2004 (angolul: 2011).

⁵ Csáky 1996 (magyarul: 1999).

⁶ Szemere 1979.

lom közötti időszakban a Fővárosi Operettszínház igazgatójaként kulcsszerepet játszott nem csupán az intézmény arculatának és repertoárjának alakításában, hanem a Színművészeti Főiskola operett tanszakának tanáraként, illetve elméleti írásnak álcázott pamfletek szerzőjeként általában véve a magyar operett sorsának alakulásában. A kommunista hatalomátvételt követő évek beszűkült politikai és kulturális keretfeltételei mellett minden bizonnyal az ő személyes ambíciója is lényegesen hozzájárult, hogy az 1950-es években a műfaj sajátos újjászületése zajlott le, amelyet – Szentkuthy Miklós egyik Orpheus-füzete címének, a *Fekete reneszánsznak* analógiájára – talán „vörös reneszánsz”-nak, esetleg az operett „csillagos óráinak” nevezhetünk.

Már a könyv felépítése is mutatja, hogy Heltai Gyöngyi nem valamiféle nagy, összefüggő, folyamatos narratívaként beszéli el számunkra az operett 1950-es évekbeli propagandisztikus célú felhasználásának történetét. Inkább jellemző példákat, eseteket emel ki, s a színház- és társadalomtörténet korábbi kutatóinak munkáiban jól körülírt jelenségekként azonosítja és ragadja meg azokat. Az esettanulmányok sorában az első Fedák Sári legendás operettprimadonnát Pierre Nora francia történészről kölcsönzött műszóval élve „lieu de mémoire”-ként, „emlékezeti hely”-ként határozza meg; a díva 1945 utáni meghurcoltatására és színpadtól való eltiltására pedig az „elrendelt felejtés” kifejezést használja. A két világháború közötti színházi bulvárlapból, a *Színházi Életről* idézett részletek jól illusztrálják Fedák figyelemre méltó, hivatásán messze túlmutató társadalmi reputációját. Az 1945 utáni évek szatirikus lapnak álcázott propagandaorgánumból, a *Ludas Matyi*ből idézett írások pedig arról árulkodnak, hogy a régi rend hívének kikialtott primadonnát éppen a kárhoztatott régi bulvárszínházi gyakorlat hagyományos műfajait felhasználva támadták. A Fedák állítólagos nyilasszimpátiáját megbélyegző, a *Bob herceg*, a *János vitéz* és a *Szibill* című operettek népszerű zeneszámait átszövegező paródiák persze kevésbé meglepőek, ha tudjuk, hogy a *Ludas Matyi* főszerkesztője az a Gábor Andor volt, aki 1919-es emigrációja előtt fordítóként és szöveggönyvírőként maga is a budapesti operettiparban tevékenykedett. A Fedák 1955. májusi temetéséről készült – Rákosi Mátyás titkári iratai között fennmaradt és Heltai által idézett – három jelentés azonban arról tanúskodik, hogy a politikai hatalom által elrendelt felejtés nem következett be; a gyászszertartás külsőségei éppen az elhunyt személyéhez kapcsolódó emlékeket idézték fel, s ezáltal néma politikai demonstráció jelleget öltöttek.

Hogyan kerülhetett egyáltalán sor az operett 1950-es évekbeli utóvirágzására és hogyan maradhatott életképes ez a *par excellence* polgári és profitorientált műfaj a hidegháború éveinek politikai viszonyai közepette, amikor a szovjet befolyási övezetbe tartozó, kelet-európai államokban a múlt mindenféle burzoá csökevénye *ab ovo* ideológiailag károsnak és elvetendőnek minősült? Részben e kérdésre ad választ a kötet második tanulmánya.

Gáspár Margitnak az operett gyökereire vonatkozó elméletét Heltai egy Eric Hobsbawmtól vett terminussal élve „invented traditon”-ként, „kitalált

hagyomány”-ként írja le. Mint azt a szerző kimutatja, Gáspár 1949-es brosrájában⁷ olyan eredetmítoszt fogalmazott meg a műfaj kezdeteivel kapcsolatban, amely szerint „az operett nem a polgári társadalom sajátos terméke” és nem az opera paródiájaként született a virágzó kapitalizmus idején, hanem az ókori római népies színház sajátos műfajának, a *mimus*nak örököse volna. Gáspár írásán persze érezhető a kor politikai irányvonalának való megfelelni akarás. Például amikor az ókori római mimusszínház előadóit afféle népi demokratikus operethősökként jellemzi, akik „[n]em jártak kothurnuson mint a tragédiák színészei: meztelen talpuk a földet taposta. Nagy többségük álarcot sem viselt: igazi arcukat mutatták a közönségnek. [...] A nép közt, a népnek játszottak ők, akik a népből valók voltak. Proletárok színészei, maguk is színész proletárok.”⁸ A *mimus*, olvasható Adamik Tamás római irodalomtörténetében, a római színház egyetlen olyan műfaja volt, melyben nők is színre léphettek. Gáspár azonban elhallgatja, hogy e női előadók nemcsak kothurnust és álarcot nem viseltek, hanem bizonyos alkalmakkor semmi sem fedte őket. A *mimus*-előadások ugyanis Flora istennő termékenységkultuszához kapcsolódtak, hagyományosan a Floraliának nevezett ünnep keretében zajlottak, s többek között Valerius Maximus történetíró egyik anekdotájából tudjuk: a produkciók fő vonzereje éppen az volt, hogy a színésznők, a *mimák* a közönség szeme láttára meztelenre vetköztek. „Igazi arcukat mutatták a közönségnek” – miként Gáspár Margit fogalmaz.⁹

De hagyjuk a szexualitást a hanyatló Nyugat ópiumának. Az ókori *mimus*-irodalmat Gáspár kevésbé ismerhette, tekintve, hogy a latin népies színház és műfaja, csekély számú és terjedelmű töredéktől eltekintve nagyrészt elveszett. Szemléletmódját épp emiatt lehetett alkalmas arra, hogy egy tetszetős teória alapjául szolgáljon, melynek célja, mint Heltai Gyöngyi rámutat, egyszerre volt az ideológiai szempontból gyanús operett műfaj legitimálása, 1945 előtti hagyományainak diszkreditálása, egyszersmind újonnan létrehozni kívánt, szocialista realista válfajának elméleti megalapozása. E cél érdekében, mint Heltai Gyöngyi kimutatja, Gáspár érvelése egyebekben is fittyet hány a színháztörténeti tényekre. Az operett kezdeteivel kapcsolatos legújabb szakirodalom¹⁰ ugyanis az Operettszínház egykori igazgatónőjével ellentétben egybehangzóan állítja, hogy a műfaj az opera és daljáték határmezsgyéjén egyensúlyozó opéra-comique szatirikus változataként jött létre Párizsban az 1850-es évek közepén, egy kapitalista részvénytársaság által működtetett bulvárszínházban, s fontos előzményét képezték olyan egyéb francia zenés színházi műfajok, mint a népszerű dalok átszövegezett változataival megtűzdelt vaudeville,¹¹ illetve a francia nyelvterületen különösen virulens operaparódia hagyománya. Ezt egyébként Jacques Offenbach művei is tanúsítják, amelyekben

⁷ Gáspár 1949.

⁸ Figyeljünk fel a Gáspár által alkalmazott retorikai fogásokra: a polyptotonra és a kiazmusra, melyek a brosrú szerzőjének a szónoki beszédben való jártasságáról árulkodnak. Gáspár 1949: 4.

⁹ Adamik 2001: 51–52. Gáspár 1949: 4.

¹⁰ Yon 1992, 2000; Lamb 2001; Brzoska 2009.

¹¹ Schwarz 2009a, 2009b.

gyakran találkozunk népszerű operákból vett zenei idézetekkel, illetve esetenként a zenei stílusparódia igen szórakoztató példáival. Gáspár teóriája, melyet a 60-as évtized kezdetén könyv terjedelemben is kifejtett,¹² mindenestre meglepően életképesnek bizonyult. Ezt a Heltai által említett példák mellett az 1998-ban megjelent Offenbach-bibliográfia is tanúsítja, melyben Gáspár könyvének 1969-es német kiadása¹³ – mindenféle kommentár nélkül – az operett műfaj történetét tárgyaló szekunder irodalomként szerepel.¹⁴ Mindez érdekes példa arra, hogyan lesz egy propagandisztikus célú írásból „tudományos munka”.

A kötet harmadik tanulmányában a szerző Marco de Marinis olasz színház-történészről kölcsönzött kategóriával élve „hagyományos komikus”-ként jellemzi a szocreál operettekben is nagy sikert aratott táncoskomikust, Latabár Kálmánt, egy hasonló pályát bejáró olasz színésszel, a Totò művésznevű Antonio de Curtis-szal állítva párhuzamba. Az írás a korabeli színházi élet és kultúrpolitika szereplőinek megnyilatkozásai, illetve egykorú levéltári dokumentumok révén mutatja be, mennyire ellentmondásos volt a hatalom Latabárhoz való viszonya: egyfelől kárhoztatták „öncélú” játékmódja miatt; a feledésre, illetve átnevelésre ítélt, régi bulvárszínházi hagyomány képviselőjeként gyanakvással figyelték és még az Operettszínházon kívüli fellépéseit is számon tartották; másfelől viszont sztároknak kijáró, Gáspár igazgatónőét is meghaladó fizetést és Kossuth-díjat is kapott. Idővel ugyanis még a Rákosi-korszak színházi életének alakítói is kénytelenek voltak belátni, hogy az új, politikai didaxissal terhelt operetteket – vagy ahogyan Heltai Gyöngyi szórakoztatóan fogalmaz: „a Szabad Nép félórak dramatizált vagy megzenésített változatai”-t (135) – csak a Latabárhoz hasonló népszerűséggel rendelkező előadók képesek elfogadtatni a közönséggel, még hozzá többnyire annak árán, hogy a hangsúly az eszmei mondanivalóról az „öncélú” nevetetésre helyeződött. Valószínűleg kevesen tudják, számomra legalábbis újdonság volt, amire Heltai Gyöngyi figyelmeztet: az ezredfordulón felépült új Nemzeti Színház előtti parkban Párkányi Raab Péter egy szocreál operett szerepében, Sárközy István *A szelistyei asszonyok* című művének Mujkó udvari bolondjaként mintázta meg Latabár Kálmán alakját.

Jan Assmann példáját követve a „kontraprezentikus emlékezet” működésének eseteként szerepel a kötetben egy olyan tanulmány, amely Gáspár Margit visszaemlékezéseinek¹⁵ anekdotisztikus részletéből kiindulva azt vizsgálja, hogyan és miért aratott kolosszális sikert a Nagy Imre-korszakban két egészen különböző kulturális mezőhöz tartozó, eltérő presztízsű darab: a *Csárdáskirálynő* és *Az ember tragédiája*. A Heltai által feltárt és idézett forrásokat olvasva megdöbbenő látni, miként kerül egymás mellé és kapcsolódik össze ez a két, teljesen

¹² Gáspár 1963.

¹³ Gáspár 1969. Megjegyzendő, hogy e német kiadás címében a „gyermek”, az operett jelzője már nem nevetlen voltára, hanem a vele szembeni negatív bánásmódra utal: *Stiefkind* ugyanis mostohagyermeket jelent.

¹⁴ Schipperges – Dohr – Rüllke (Hrsg.) 1998: 105.

¹⁵ Venczel 1999.

különböző rangú mű a színházak műsortervét megvitató, népművelési minisztériumi értekezletek jegyzőkönyveiben; a Rákosi Mátyásnak a kortársak memoárjaiban megörökített, hisztérikus reakcióiban, valamint a szóban forgó produkciókra jegyet szerezni próbálók fennmaradt leveleiben.

Mint a kötet két következő írásából kiderül, Heltai a magyar szocialista operettet – Michael Werner és Michel Espagne terminusával élve – olyan kulturális transzferként értelmezi, amely – ismét Hobsbawm kategóriáival élve – egy régi hagyomány (a szórakoztató zenés színházi műfajnak a Habsburg Monarchia operettjéből kinőtt, magyarországi bulvárszínházi tradíciója) és egy kitalált hagyomány (a szovjet szocialista realista operett) kényszerű kölcsönhatásának eredményeként jött létre. A kétféle hagyomány kapcsolatának jellemzésére a könyv szerzője Kirsten Hastrup színház-antropológiai sémáját hívja segítségül, amely az interkulturális kapcsolatok típusait a kapcsolat jellege és az identifikációs stratégia alapján a kulturális szigetek, kulturális pluralizmus, kulturális kreolizáció és multikulturalizmus kategóriáival ragadja meg.

Minthogy a szocialista operett két, tartós népszerűsége szert tett képviselője – Kerekes János 1952-es *Állami áruháza* és a *Csárdáskirálynő* 1954-es, Békeffy István és Kellér Dezső által átdolgozott változata – a filmverzióknak köszönhetően ma is tanulmányozható mint előadás, Heltai e két darab részletes elemzésén keresztül illusztrálja a szocialista operett kétféle modelljét a kötet utolsó előtti írásában. A két darab ugyanis – bármennyire magán viseli a korszak politikai ideológiájának nyomát – karakteresen különbözik. Míg Kerekes filmoperettjét elsősorban a kitalált hagyomány dominanciája jellemzi, melybe mintegy elkülönülve, betétszerűen épülnek be a régi hagyomány elemei, s így Hastrup kulturális szigetek kategóriájába sorolható, addig a *Csárdáskirálynő* 1954-es, szocreál adaptációja a régi operethagyomány látványos újjáéledéséről, illetve részben kisajátításáról árulkodik, ennél fogva a kulturális kreolizáció példája.

Kakuktkojsának tűnhet a kötet hetedik írása, mely mindenekelőtt egy prózai darab, Illyés *Fáklyaláng* című drámájának 1954-es marosvásárhelyi bemutatója kapcsán illusztrálja, milyen veszélyt rejtettek magukban bizonyos nemzeti történelmi emlékezetet aktiválni képes művek előadásai a romániai magyar színpadokon az 1950-es években. Annyiban azonban ez a tanulmány is kapcsolódik a többihez, hogy a szerző az operett műfajából is említ hasonló példákat. Közülük a nevenségesség határát súrolja a *János vitéz* 1953 márciusi, kolozsvári előadásának esete, melyben a magyar nemzeti trikolor helyett a műsorfüzet címlapképével díszített fehér zászlót lobogtattak, így kívánva kiküszöbölni a hallgatóság politikailag nemkívánatos reakcióit.

Esettanulmányok egymásutánjaként jellemeztem Heltai Gyöngyi kötetét; a könyv egésze azonban valójában jóval több ennél: módszertani tanulmányok sora is. Kedvenc oldalam ebből a szempontból a 73., ahol a szerző Marco de Marinis új teatralógiájának felvetéseit ismerteti, melyek azt a látszólag egyszerű, valójában azonban nagyon is problematikus kérdést boncolgatják, hogy mi is voltaképpen a színháztörténet tárgya. A zenetudomány, egy másik performatív

művészeti ág történetének hazai kutatói a színháztörténészekkel ellentétben ma sem igazán léptek túl a szövegek központúság prekoncepcióján – ennek oka valószínűleg több lehet pusztán maradiságnál; talán nem kis részben annak is köszönhető, hogy a nyugati műzenei hagyományt spekulatív jellegén túl éppen az írásbeliség hangsúlyozott szerepe különbözteti meg a populáris és tradicionális zenei gyakorlatok többségétől. (Az operett érdekes határeset ebből a szempontból.) Az mindenesetre az opera és operett zenetörténész kutatói számára is gyümölcsöző megközelítés lehet, hogy a színházi ténytet nem lehet heterogén komponenseire bontva, illetve tágabb történeti, társadalmi és kulturális kontextusától leválasztva elemezni.

Könyvismertetőmet olvasva persze felmerülhet a kérdés, miért egy zenetörténész recenziálja Heltai Gyöngyi alapvetően színház-, társadalom- és kultúrtörténeti, illetve antropológiai vonatkozású munkáját. Túl azon, hogy az operett zenés műfaj, két okból is különösen figyelemre méltónak és érdekesnek találom ezt a könyvet. Az egyik ok személyes jellegű: különösképpen foglalkoztat Offenbach opéra-bouffe-jainak magyarországi fogadtatása, s az 1950-es évtized ebből a szempontból is igen izgalmas időszak. Másfelől a 20. század zenetörténetét vizsgálva nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat a – nem feltétlenül vonzó – jelenségeket sem, mint amilyen például a szocreál operett. Annál kevésbé, mivel az 1950-es évek magyar zenei életében a komoly és „szórakoztató” műfajok különös egybemosódása figyelhető meg.

Az első magyar szocreál operett, az 1950-ben bemutatott *Aranycsillag* zenét olyan komponista – Székely Endre – írta, aki akkoriban a hivatalos zeneélet meghatározó személyisége volt: 1948-tól a kórusélet központosítására létrehozott Bartók Béla Szövetségben töltött be vezető szerepet, 1949–1951 között pedig a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkára volt.¹⁶ (Mint ismeretes, ez nagyjából olyan jellegű és funkciójú szervezet volt, mint a Heltai Gyöngyi által többször említett Színház- és Filmművészeti Szövetség). Vincze Ottó *Boci-boci tarka* című operettjét az 1953. júniusi, operettszínházi bemutatóját követően a Második Magyar Zenei Hét, vagyis egy kortárs zenei fórum keretében is bemutatták, olyan művek társaságában, mint Járdányi Pál *Vörösmarty-szimfóniája* vagy Ránki György operája, a *Pomádé király új ruhája*.¹⁷ Vincze az 1920-as években Siklós Alberttől tanult zeneszerzést a Zeneakadémián, ahol utóbb az egyházzene-képzőt is elvégezte. Érdekes nyomon követni, hogyan lett ebből a muzsikusból, akitől ifjúkorában orgonakíséretes latin misetételt, *Agnus Dei*t mutattak be a Zeneakadémia házi hangversenyeinek egyikén, egy olyan szocreál operett zeneszerzője, amely a mezőgazdaság kollektivizálása és a falusi osztályharc izgalmas témáját dolgozza fel, s amelyben egy traktorosbrigád indul és két élő borjú is szerepelt. Mellesleg a mű egy lakodalmi tablóval zárul, amelyet matyó népviseletbe öltözve

¹⁶ Székely 1951 tavaszáig volt tagja a Magyar Zeneszerzők Szövetsége elnökségének, amikor egy Révai József népművelési miniszter által elrendelt zenepolitikai irányváltással összefüggésben Mihály András mellett őt tették felelőssé a korábbi „hibákért”. Péter 2002: 17.

¹⁷ Szabó 1953: 21.

táncoltak, zenéjében pedig Vincze – operettben meglehetősen szokatlan módon – eredeti magyar népdalokat dolgozott fel; ezeket a Kodály-tanítvány zeneszerző és folklorista, Volly István válogatta össze, részben saját gyűjtése alapján. Székelyhez és Vollyhoz hasonlóan Kodály zeneszerzés-tanítványa volt Bródy Tamás karmester is, aki az Operettszínház számos premierjét dirigálta, maga is több operettet írt, s aki nem csak az 1954-es *Csárdáskirálynő*-felújítást vezényelte, hanem utóbb a Rádiózenekar dirigense lett, s egyebek mellett Richard Wagner zenedrámáinak is kiváló tolmácsolója volt. Egyszer érdemes volna írni egy tanulmányt „Kodály Zoltán szocreál operettszerző tanítványai” címmel. Nem maradhatna ki belőle Polgár Tibor neve sem, aki az 1950-es években több Offenbach-mű zenéjét dolgozta át a felismerhetetlenségig.

Nem untatom tovább a könyv iránt érdeklődőt az operett és hivatalos zeneélet összefonódásainak taglalásával. Befejezésül csak annyit mondhatok a kötet leendő olvasóinak: remélem, hogy Heltai Gyöngyi munkája számukra is olyan inspiráló és tanulságos olvasmány lesz, mint amilyen számomra volt.

Bozó Péter

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Adamik Tamás 2001: *Római irodalom az aranykorban*. Budapest.
- Batta András 1992a: *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában*. Budapest.
- Batta, András 1992b: *Träume sind Schäume... Die Operette in der Donaumonarchie*. Budapest.
- Batta András 1998: Magyar operett az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó évtizedeiben. Magyar operett a Monarchia széthullása után. In: Kollega Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században. III. Kultúra, művészet, sport és szórakozás*. Szekszárd, 505–510, 515–517.
- Batta András 2004: A Monarchia osztrák–magyar operettje. In: Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. Budapest, 206–220.
- Batta, András 2011: Austro–Hungarian Operetta under the Monarchy. In: Kárpáti János (ed.): *Music in Hungary: An Illustrated History*. Budapest, 206–220.
- Brzoska, Matthias 2009: Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit. In: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber, 27–36.
- Csáky, Moritz 1996: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*. Wien – Weimar.
- Csáky Móríc 1999: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. (Ford. Orosz Magdolna – Pál Károly – Zalán Péter.) Budapest.
- Gáspár Margit 1949: *Az operett*. Budapest.
- Gáspár Margit 1963: *A műzsák nevetlen gyermeke. A könnyűzenés színpad kétezer éve*. Budapest.
- Gáspár, Margit 1969: *Stiefkind der Musen. Operette von der Antike bis Offenbach*. Berlin.

- Heltai Gyöngyi 2009: Népszínház a nemzetépítésben. A szakmai diskurzus kialakulása (1861–1881). *Korall* (10.) 37. 57–89.
- Heltai Gyöngyi 2010: „Ott tanult meg a pesti ember magyarul nevetni és magyarul sírni” – Népszínházi nemzetszövegek. In: Albert Réka – Czoch Gábor – Erdősi Péter (szerk.): *Nemzeti látószövegek a 19. századi Magyarországon. 19. századi magyar nemzetépítő diskurzusok*. Budapest, 213–264.
- Heltai, Gyöngyi 2011a: *Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949–1968)*. Budapest.
- Heltai Gyöngyi 2011b: A két háború közti pesti operett stílári és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936). *Táncstudományi Közlemények* (3.) 1. 53–68; (3.) 2. 33–73.
- Lamb, Andrew 2001: Operetta. In: Sadie, Stanley – Tyrrell, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 18. London. 493–498.
- Péteri Lóránt 2002: Zene, tudomány, politika. Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus (1951–1953). *Muzsika* (45.) 1. 16–22.
- Schipperges, Thomas – Dohr, Christoph – Rüllke, Kerstin Rüllke (Hrsg.) 1998: *Bibliotheca Offenbachiana*. Köln.
- Schwarz, Ralf-Olivier 2009a: Vom Witz des Vaudevilles zum Rausch der Operette: La Vie parisienne. In: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber, 198–220.
- Schwarz, Ralf-Olivier 2009b: „Es ist das lustigste Theater in Paris”. Musik und Bühne am Théâtre du Palais-Royal 1831–1866. In: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber, 46–64.
- Szabó Ferenc 1953: A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek. *Új Zenei Szemle* (4.) 11. 13–22.
- Szemere Anna 1979: A „sematizmus vívmánya” a szocialista realista operett. In: Berlász Melinda – Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok, 1979*. Budapest, 145–151.
- Venczel Sándor 1999: Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal. *Színház* (32.) 8. 16–21; (32.) 9. 39–42; (32.) 10. 46–48.
- Yon, Jean-Claude 1992: La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l'opérette. *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* (39.) 4. 575–600.
- Yon, Jean-Claude 2000: *Jacques Offenbach*. Paris.

Demmel József: A szlovák nemzet születése. L'udovít Štúr és a szlovák társadalom a 19. századi Magyarországon.

Kalligram Kiadó, Pozsony, 2011. 376 oldal.

2011-ben a fiatal történész Demmel Józsefnek újabb kötete jelent meg a Kalligram Kiadónál, amely ezúttal nem különböző témájú, a szlovákságról szóló tanulmányokat tartalmaz, hanem L'udovít Štúr, a jelentős szlovák közéleti személyiség és politikus életrajzát adja. A szerző első nagyobb lélegzetű alkotása az *Egész Szlovákia elfért egy tutajon...* című, 2009-ben megjelent mű volt. A jelen ismertetésben bemutatandó kötet esetében több szempontból sem beszélhetünk hagyományos biográfáról. Maga Demmel is kijelenti, hogy ez „társadalomtörténeti életrajz” (76), és ezt következetesen végig is viszi a művén. E koncepció szerint az egyén és a társadalom nem választható el egymástól, kölcsönhatásban állnak egymással, és az egyén életének ismeretéhez, megrajzolásához feltétlenül szükséges a társadalom ábrázolása is, ugyanakkor a társadalomra és a nemzetre is visszahatnak az egyes emberek cselekedetei. Ily módon Štúr, illetve a szlovák nemzet egyaránt a történet főszereplőjévé válik. Ezen túlmenően a híres politikus életét is inkább különböző problémák szempontjából közelíti meg a szerző, bár azért a lineáris elbeszélés mód megmarad. A problémaközpontú felfogás miatt azonban néha úgy érezheti az olvasó, hogy egy tanulmánykötetet tart a kezében, nem pedig biográfiát.

A prólógusban olyan módszertani problémákról olvashatunk, mint

például az életrajzírás nehézségei, de a szerző érinti azt a kérdést is, hogy egyáltalán elbeszélhető-e a múlt. Belátható, hogy a történész nem rekonstruál, hanem konstruál, azaz a történelmi „tényeket” ő maga hozza létre – szól a Demmel által is vallott és követett koncepció (20). Hézagpótló jellegű a bevezető ama része, ahol a Štúr-recepcióról olvashatunk; ebből megtudhatjuk, hogy a szlovákok sem mindig tekintették őt „ikonnak”, illetve azt is, hogy a nevét milyen aktuálpolitikai célokra sajátították ki az egyes politikai kurzusok.

Kétségtelenül nehéz feladatra vállalkozik az, aki hitelesen és mértéktartóan kívánja megírni Štúr életrajzát, ugyanis a szlovák, illetve a magyar narratívában egymással ellentétes értékítéletek születnek a politikusról: a szlovákok nemzeti hősként tartják számon, a magyarok hazaárulóként. A szerző szembeállítja a hagyományos sztereotípiákkal és narratívákkal, ami magában hordozza azt a veszélyt, hogy a kánonnal való összeütközés miatt valamelyik oldalon (esetleg mindkettőn) ellenszenvet válthat ki. Maga Demmel is kijelenti, hogy nem a kánon felől közelít Štúrhoz (23), de nem is akarja őt deherozálni.

A rövid bevezető szakasz után a tényleges „társadalomtörténeti életrajz” következik. Demmel József alaposan feltérképezi a Štúr család „szociális stratégiáit”, az értelmiségi létező vezető rögzös utat, rávilágítva arra, hogy

a fiatalabb nemzedékek esetében a régi megoldási lehetőségek (jelen familiáról szólva: a posztókészítés) már elégtelennek mutatkoztak. A céhes ipar hanyatlani kezdett a technikai feltételek megváltozása, illetve az ausztriai manufaktúris textilgyártás konkurenciája miatt, erre pedig a társadalom is reagálni kényszerült. Voltak, akik a földműveléshez tértek vissza, míg mások az értelmiségi pályát választották (mint például Samuel Štúr, aki tanár lett). Demmel hangsúlyozza a Štúr család esetében az evangélikus vallás és az általa összefogott közösség szerepét, vagyis újfent láthatjuk a „társadalomtörténeti életrajz” mibenlétét, egyén és társadalom szoros egybeforrását.

A szerző azt a kérdést is felteszi, hogyan formálódott a fiatal L'udovít Štúr nemzeti identitása. Szerinte a fiatalemberre jelentős hatást gyakorolt a pedagógus Leopold Petz; Demmel kiemeli, hogy a tanár nem az „állítólagos” szláv származása (67–73) miatt nevelte így Štúrt (a szlovák történetírás szerint Petz ősei szlávok voltak, de ő maga német anyanyelvű volt), hanem mert az anyanyelvén kívánta fejleszteni a gyermek képességeit, illetve szeretne volna megismertetni őt – és társait – a szláv kultúrával. A szerző megállapítja, hogy az erős csoportkohéziót teremtő evangélikus egyháznak is fontos szerepe lehetett az identitás kialakulásában, illetve a szláv kölcsönösség eszméjéről sem szabad elfelejtenünk. Ugyanakkor Demmel – nagyon helyesen – felhívja az olvasó figyelmét az indentitás-pluralitásnak a korabeli Magyarország nemzetiségek lakta területein való elterjedtségére, azaz arra, hogy egy-egy személy gyakran több

népceoporthoz is kötődött (etnikailag, társadalmi környezetének köszönhetően stb.). Kevés szó esik azonban a hungarus patriotizmus továbbélésének és elhalványulásának problémájáról, holott ez már csak azért is izgalmas kérdéskör lenne, mivel Štúr a későbbiekben magyar közösségekkel is kapcsolatban állt (elég csak az országgyűlési szereplését említeni). A családnév írásmódja azonban az 1830-as évekig változatos volt, különféle formáit használták (Scur, Štyur, Staur stb.), mindenestre a Štúroknak volt szláv kötődésük. Ebből is láthatjuk, hogy egy soknemzetiségű államban milyen bonyolult módon alakult ki egy-egy személy identitása, nemzetiségi hovatartozása.

Több fejezet is foglalkozik azzal a problémával, milyen kapcsolat állt fenn Štúr, illetve néhány magyarországi főnemes között. Talán a legizgalmasabb, leginkább pikáns ezek közül a Zay Károllyal való összekötése. Zayról ugyanis a köztudatban a szlovákok erőszakos elnyomójának képe él, de Demmel kimutatja, hogy szűkség van a kép árnyalására. A két férfi viszonyát ábrázolandó a patrónus–kliens kapcsolatot nevezi meg, ami a fiatal L'udovít Štúr számára kétségtelenül alárendeltséget jelentett, ugyanakkor ő is viszonzni tudta a pártfogást (például azzal, hogy Zaynak az evangélikus főfelügyelői tisztségre történő jelölésekor a főnemesi családot magasztaló cikket jelentetett meg a magyarországi szlovák evangélikusok egyik legfontosabb lapjában, a *Květyben*). Érdekes kérdés, hogy ez az alárendeltség mennyire hatott Štúr magyarokkal kapcsolatos felfogásának alakulására, a rang- és nemzetiségbeli különbség

lökést adott-e szlávságának kiteljesedtebb megéléséhez. A szerző szerint a két férfi között nem voltak kirívóan súlyos személyes ellentétek, és jöllehet a nemzetiségi konfliktusok beszűrődtek a viszonyukba, sosem fordultak el véglegesen egymástól. Ugyanakkor viszont azt is megtudjuk a könyvből, hogy a fiatal Štúr több ízben is vállalt magántanítói állást magyar nemesi családoknál (Prónayak, Osztroluczkyak); itt megint csak az evangélikus vallás összetartó erejének volt jelentősége. Ez viszont egyben azt is jelzi, hogy Štúr és a magyarság (tágabb értelemben véve a korabeli szlovákság és magyarság) kapcsolatát sem lehet sematikus megjegyzésekkel leírni.

Egy viszonylag rövid szakasz tárgyalja az eddigi legkényesebb problémacsoportot: Štúr magánéletét. Több szempontból is nehéz feladatra vállalkozott itt a szerző: egyrészt meglehetősen kevés a témára vonatkozó hiteles forrás, másrészt – ebből is fakadóan – bizonytalanságban maradunk például a férfi szexuális irányultságát illetően. A kardinális pontot az ügyben az jelenti, hogy Štúr a „nagy cél” érdekében vállalta-e a „cölibátust”, minden idejét és energiáját a szlovák nemzet megteremtésének szentelve, vagy egyéb okból döntött így. Mivel a férfi magánéletére vonatkozó tények hiányoznak, ezért nem lehet állást foglalni a nemzetépítés és az önmegtartóztatás kapcsolatát illetően. Ezzel tehát megkérdőjelezhetővé válik a szlovák kánon azon állítása, miszerint Štúr tudatosan, a nemzetépítés ügyének szentelve áldozta volna fel a magánéletét.

A következő lapokon megismerhetjük Štúrt mint szervezőt. Demmel igazi

nagy tettének a szlovák irodalmi nyelv megteremtését tartja, ami a nemzet kialakulásának alapfeltétele, és a közösségi identitás egyik legfontosabb tényezőjévé válik. Talán meglepően hat, hogy viszonylag gyorsan támogatókra talált a mozgalom, és a nem nemesi származású Štúr akár még a konzervatív szlovák nemességgel is hajlandó volt összefogni, azaz a nemzetiséget állította előtérbe a rangokkal szemben. Úgy tűnik, mindkét fél érdekelt volt ebben az együttműködésben, hiszen a biográfia szerzője megállapítja: „gyakorlatilag a semmiből a mozgalom mellé állt egy teljes vármegye nemessége” (160). A teljesség kedvéért viszont meg kell említenünk, hogy ezek zömmel elszegényedett kishemesek voltak. Štúr nemességellenessége tehát azt jelentette, hogy a magyar nemesség törekvéseit bírálta, nem általában a nemességet. Külön érdekessége e fejezetnek az, hogy szó esik benne Kossuth Lajos nagybátyjáról, a szlovák érzelmű Kossuth Györgyről (maga Demmel választja ezt a formát, hiszen György is általában ebben az alakban írta a keresztnévét), ami ismét csak kényes kérdés, ráadásul e problémával a magyar történetírás szinte nem is foglalkozott, így a szerző újra csak hiánypótlásra vállalkozik, amikor e Kossuth-rokonról szól.

Štúr a közép-szlovák nyelvjárás irodalmi nyelvvé tételével különböző rangú, vallású, társadalmi státusú embereket kapcsolt össze, vagyis ténylegesen hozzájárult a nemzet kialakulásához. E tevékenységét illetően két dolgot érdemes kiemelni: egyrészt azt, hogy a szláv öntudat eszméje kezdett meggyökerezni, másrészt azt, hogy részben ennek is köszönhetően hirtelen igen

aktív és viszonylag nagy létszámú civil közösség jött létre, olyan közvélemény, amely artikulálni tudta az igényeit, amely a korábnál hatékonyabban fel tudott lépni az érdekeiért, és – ami talán a legfontosabb – amely megtalálni látszott önmagát. Az is megfigyelhető, hogy a korábbi magántanítói munka, közgyűléseken való részvétel helyett/mellett az 1830-as évek közepétől legalább ilyen fontos szerepet kezdett játszani Štúr életében az írásos tevékenység révén történő nemzetépítés, azaz egy minőségileg más szintre is áttevődött ez a folyamat. 1837-ben jelent meg a *Plody* című almanach, 1842-ben pedig a *Nitra* (mindkettő cseh nyelven). Ez abból a szempontból fontos, hogy a művek olvasottsága visszatükrözi az érdeklődő közönség számának növekedését, egyáltalán azt, hogy voltak az efféle tevékenységre fogékony rétegek az öntudatosodni kezdő szlovákság körében. 1837–1842 között nőtt az olvasók száma, az arányok azonban módosultak: az egyháziak, diákok százalékos részesedése csökkent, a polgári származásúaké és az értelmiségi foglalkozást űzőké emelkedett.

Az első lépés a szlovák irodalmi nyelv megteremtéséhez a *Slovenskje národňje novini* (*Szlovák Nemzeti Újság*) című lap 1845-ös létrehozása volt, amelynek jelentősége abban állt, hogy a szlovák irodalmi nyelvet vette normálul, illetve, hogy tevékeny csoport alakult ki körülötte, amely olvasókat is toborzott az újságnak. A kortársak ennek következtében egy nyelvjárásokon, társadalmi és vallási különbségeken felülemelkedni tudó közösség kiépülésének lehettek a szemtanúi. Magasabb szinten ugyanezt valósította

meg az 1844-ben alapított Tatrín egyesület, amelyben Štúr szintén oroszlanrészrt vállalt. A társaság célja a népművelés, illetve a fiatalok támogatása volt (feltételként szerepelt a diákság esetében például a szlovák nemzeti meggyőződés vállalása, ami megint csak egyértelműen a nemzetépítést szolgálta). A szlovákságnak nem volt központi városa, a nemzeti mozgalom résztvevői szétszórtan éltek a Felvidéken, így mindenképpen pozitívumot jelentett egy hasonló egyesület kiépülése. 1848 folyamán azonban – amint ez kiderült – a szlovákságon belüli összetartás felbomlott. Demmel József itt is behatóan elemzi a csoportosulások összetételét, nyilvánvalóan szem előtt tartva a címbe jelzett problémát: a szlovák nemzet születését.

A szerző hosszabban foglalkozik Štúrnak az utolsó rendi országgyűlésen betöltött szerepével. Demmel József itt is sorolja a megválaszolásra váró kérdéseket, izgalmassá téve az olvasó számára a könyv tanulmányozását. Kossuth és Štúr viszonyát illetően a különböző szövegeket ütköztetve szétfoszlatja „a kézfogás legendáját”, így megtudhatjuk, hogy a két politikus viszonya akkoriban sem volt felhőtlen. Különösen érdekes az a problémafelvetés, hogy a szlovák képviselő miért viselkedett meglehetősen passzívan, miért nem állt ki határozottan az elképzelései mellett. Egyértelmű választ ugyan nem kapunk, ám Demmel valószínűnek tartja, hogy Štúr szava csekély súllyal eshetett latba, illetve nagy eséllyel nem tartotta elképzelhetőnek a szlovák nemzet ily módon történő képviselétét. Kérdés viszont, hogy ez a magyarázat megfelelő-e. Elég nyomós okok voltak-e ezek ahhoz,

hogy a politikus „mindössze” szimbolikus módon szálljon síkra a céljaiért?

A Štúr utolsó éveit feldolgozó fejezet ismét csak a mitizáló jellegű szlovák recepcióval vitázik, földközébe hozva főhősünket. Ugyanakkor Demmel 1848 viszonylatában rámutat a magyar koncepció hibáira is, kimondva, hogy a harcokat nem lehet a jó és rossz küzdelmére redukálni. Megemlíti azt, hogy jogilag Štúrt hazaárulónak is lehetne tekinteni a Magyarország elleni fegyveres támadás segítése miatt, majd felhossa azt a példát, hogy ebben az esetben a Klapka-légió 1866-os vállalkozását is így kellene megítélnünk. Nem szabad azonban elfelejtenünk többek között azt, hogy 1848-ban egy legitim, az osztrák fél által is elismert kormányt ért támadás, a szeparatista törekvések kinyilvánítása után pedig különös súllyal esett latba a nemzetiségiek egy részének „belső ellenségként” történő utilizálása. Ugyanakkor mindkét esetben nyilvánvaló az önálló állam utáni vágy jelentkezése, a fennálló hatalom elleni fegyveres támadás ténye, valamint a külső hatalmak segítségének elfogadása; mindezek kétségtelenül rokonítják a két eseményt.

A szerző vitatkozik azzal az elképzeléssel is, miszerint a szlovák férfi az 1850-es évek elején egyfajta belső száműzetésben élt volna. Demmel azzal érvel, hogy Štúr ekkoriban is kapcsolatban állt az osztrák kormány bizonyos tagjaival (noha csalódott ebben az intézményben), ráadásul a szlovák területen nem volt olyan település, amelyhez viszonyítva Modor városát a száműzetés helyének lehetne tekinteni. Ez végeredményben igaz, de hozzá kell tennünk, hogy Štúr tevékenysége ebben az

időben talán már nem volt olyan befolyásos és hatékony, mint a *Slovenskje národňje novini* vagy a Tatrín idején.

Demmel József tehát úgy írta meg Štúr életrajzát, hogy erősen hangsúlyozta a társadalmi háttérrel, különösen pedig a felvidéki evangélikus szlovákság szerepét. A könyv szándéka szerint nem deheroizáló, mégis leszámol a szlovák mitológia néhány elemével (mint például Zay Károly állítólag egyértelműen káros szerepével L'udovít Štúr és a szlovákság életében), pontosítva az azokban foglaltakat, ugyanakkor viszont a magyar részről jelentkező elfogultságot, tévedéseket is igyekszik kijavítani (erre példa az 1848-ban kirobbant szlovák–magyar harc kiváltó okának egyértelműen a szlovákok hazaárulását tartó tankönyv- és szakirodalom néhány megállapítását érintő kiigazítás). A szerző ezzel lényegében a két narratíva mellett/fölött igyekszik elhelyezni az elképzeléseit, távolságot tartva a túlzásoktól, illetve bírálva azokat. Teszi mindezt rengeteg forrás bevonásával, azok ütköztetésével. Néhány témában „csupán” kérdéseket fogalmaz meg, de a lehetőségekhez mérten minden aspektusból megvizsgálja az ügyet, és ha nem állnak rendelkezésére források, akkor nem bocsátkozik alaptalan találgatásokba. Emberközeli portrét rajzol Štúrról, miközben azt próbálja igazolni, hogy miért is lehet „a szlovák történelem legjelentősebb személyiségének” nevezni, ahogyan azt a könyv hátsó borítóján olvashatjuk.

Kétségtelen, hogy Demmel József hatalmas anyagot használt fel műve megírásához, a témából adódóan főként magyar, illetve szlovák nyelvű írásokról van szó. Mindez a jegyzetelésben is

visszatükröződik, rengeteg a lábjegyzet, némelyik ráadásul meglehetősen terjedelmes is. Emiatt a jegyzetek időnként fölénybe kerülnek a főszöveggel szemben, esetenként az oldal terjedelmének több mint felét is kiteszik (30).

Örvendetes dolog, hogy a könyvben viszonylag kevés a sajtóhiba, az viszont elszomorító, hogy jó néhány súlyos nyelvhelyességi hibára bukkanhat az olvasó. Néhányat akár egyszerű elírásnak is lehet tekinteni, mint például „ismerettségi kör” (97) vagy „elkallódot” (120). Viszont többször is előfordul az írásműben a Don Quiote alak (a Don Quijote helyett), amit már valószínűleg nem lehet ebbe a kategóriába sorolni. A 286. oldalon találkozhatunk az Olmüic helységnevel, ami ebben a formában magyarul nem megszokott. A szerzőnek Olmützként, vagy – ha cseh néven akarta volna megemlíteni – Olomoucként kellett volna megneveznie a várost. A könyvben egyébként a szlovák helységnevek is magyarul szerepelnek, kivéve azokat az idézeteket, ahol a szerző eredetileg is más megnevezést használt, mint például Terézia Vansová, aki egyik művében Pozsonyra vonatkozóan a Prešporok, illetve a Bratislava formát használta (225). Meglehetősen gyakori a műben az alárendelő összetett mondatok helytelen alkalmazása. Példaként elég a hátsó borítóról idéznünk egy mondatot: „Megtudhatjuk a kötetből, hogy miképp lehetett döntő szerepe Kossuth Lajos nagybátyjának a szlovák irodalmi nyelv létrejöttében, hogy valóban felajánlotta-e Štúrnak Kossuth Lajos a barátságát, valamint a szlovákok és magyarok közti szövetség lehetőségét az 1847-es országgyűlés tár-

gyalásai során, vagy hogy Štúr miként tudta befolyásolni az általa szerkesztett, csekély példányszámú, szlovák nyelvű újsággal Nagy-Britannia Magyarországi-képét?” Mivel a főmondat kijelentő mondat, ezért hasonló esetekben nem kérdőjelet kell tenni a mondat végére, hanem pontot. Az efféle kisebb hibák, pontatlanságok is bosszantóak, különösen zavaróan hatnak azonban a durvább nyelvtani vétségek. Azt sajnos nem tudjuk meg a kötetből, hogy olvasószerkesztő közreműködött-e a kiadás során.

Bőséges irodalomjegyzék áll rendelkezésünkre a könyv végén, amit Štúr életének vázlatos kronológiája követ. Ezen kívül egy rövid jegyzékben a Štúr életében meghatározó felvidéki települések magyar, illetve szlovák megnevezését is megtekinthetjük. Pozitívumnak tekinthető a viszonylag terjedelmes illusztrációs szekció, a közölt képek többnyire a biográfia főbb szereplőit ábrázoló portrék, illetve néhány, az említett személyekhez kapcsolódó épületről készült fénykép is van közöttük. A könyv a külsejét tekintve is tetszetős, a borító nem hivalkodó.

A fentebb említett hibákért kárpótolnak a kötet jó tulajdonságai. A szerző elgondolkodtató, tartalmas művet jelentetett meg, amelyben jó néhány, még megoldásra váró kérdést is felvetett. Remélem, hogy Demmel József a későbbiek során is jelen publikációjához hasonlóan értékes, a kutatókat és az olvasókat is elmélkedésre készítető, a mítoszokat bátran bíráló, olvasmányos művekkel fogja megörvendeztetni a szakmát és a nagyközönséget.

Bodnár Krisztián

*Havasréti József – K. Horváth Zsolt – Szijártó Zsolt (szerk.):
A város láthatatlan mintázata. Pécs városa mint az emlékezet helye.*

(Kommunikáció és Kultúratudományi tanulmányok.) Gondolat Kiadó – PTE [BTK]
Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest – Pécs, 2010. 241 oldal.

A recenzens élénken emlékszik arra a 2010-es – Pécs számára az Európa Kulturális Fővárosának címét jelentő – évet megelőző időszakra, amikor a város kulturális és tudományos életének szinte minden szereplője lelkesen tervezte a megvalósítandó rendezvényeket és az azok megteremtését elősegítő kutatásokat. A jelen kötet alapját képező, a munkába egyetemi hallgatókat bevonó kutatás ötlete is ekkor fogalmazódott meg. Az ilyen civil kezdeményezésekből végül igen kevés valósult meg,¹ kötetünk egy ritka kivétel: az ötletből kutatószeminárium, az elkészült munkákból pedig kötet lett. Ahogy a szerkesztők az előszóban jelzik, céljuk a Pierre Nora-féle emlékezet helyei módszerének pécsi kontextusba helyezése volt. A leltárszerű számbavétel helyett elsősorban a kevésbé látható, elvont, sokszor láthatatlan helyek feltérképezését és elemzését tűzték ki feladatuk. Ezek egy műemléknél vagy útikönyvbe kerülő érdekességnél sokkal inkább jellemzőek lehetnek a városra (dacolva azzal, hogy megítélésük nem feltétlenül lesz pozitív), és sokkal jobban hozzájárulnak a „pécsiség” megértéséhez.

A kötet négy fejezetre tagolódik. Az első (*Írás*) nyitó tanulmányában Havasréti József a pécsi kulturális

– s még inkább az egyetemi – emlékezetben jelentős kultusszal rendelkező Kerényi Károly helyi működéséről szól. Bemutatja, hogy a jeles ókortudós, jelentős tudományos és oktatói sikerei ellenére, inkább száműzetésként élte meg pécsi tartózkodását. A cikk elemzi a Kerényi *Táj és szellem* című tanulmánya nyomán kialakuló, az ókori Pannonia és a Dunántúl újfajta kulturális elhelyezését, hangsúlyosabban a Mediterráneumhoz való kapcsolódását hirdető szellemtörténeti irány megszületését, valamint az irányzat további képviselőinek gondolatait. A pannontárság esszéikben egyszerre európai, egyetemes és sajátos nemzeti emlékek hordozójaként jelenik meg, így nemcsak a lokálpatrióta vagy az archivárius érdeklődést, hanem átfogóbb, tudományos összefüggések feltárását is szolgálja. Egyfajta *Dunántúl-mitológia* megszületésének is tanúi vagyunk, és ez már átvezet a következő tanulmány, Keresztesi Róbert Rubin Szilárd életművének pécsi vonatkozásait taglaló munkájához. A napjainkban kevésbé idézett, de a *Csirkejárték* címmel főművét megalkotó szerző munkásságának a városhoz kötődő elemei csekély számúak, de annál jelentősebbnek tűnnek. A római örökségtől a Nádor Szállón át a Hullámfürdőig megjelenő helyszínek egyfajta mitikus elveszett paradicsom közegeiként bukkannak fel a szerző prózai és lírikus életművében.

¹ Ehhez lásd: Somlyódy Nóra 2010: *A Balkán kapuja? Pécs Európa kulturális fővárosa*. Pozsony – Budapest.

A fejezet harmadik tanulmányában Rauscher Edina Csorba Győző alakját rajzolja meg a város kulturális emlékezetében: célja egy emlékezhagyomány megragadása a város kulturális folyóiratain (*Sorsunk, Dunántúl, Jelenkor*) keresztül. Csorba a két világháború között volt egyetemista Pécsen, és itt kezdte meg irodalomszervezői munkáját, melyet aztán a háború után is sikerrel folytatott. A század második felében színre lépő szerzők közül sokan (Szántó Tibor, Galsai Pongrác, Makay Ida, Bertók László, Parti Nagy Lajos) mint mesterükre is tekintettek rá, aki nemcsak szakmai tanácsokkal, de ügyeik elintézésével is segített nekik, egyfajta „örtoronyként” számukra a mindennapokban is utat mutatott. A tanulmány szerzője e motívumból kibontva elemzi a költő szerepét a szocialista korszak kultúrpolitikájában, és bemutatja, hogy miként emlékezett rá a város már életében (születésnap-i köszöntések) és halála után is (könyvtárnévadás, emlékszoba).

A második, *Kép* című fejezet két tanulmánya közül az első Labancz Eszter Szidónia munkája, aki az 1965-ben induló pécsi Magyar Játékfilmszemlék 1969-ig terjedő periódusát tekinti át. Az 1956 után ekkorra már enyhülő politikai és azon belül kultúrpolitikai légkörben egy vidéki város számára kiemelkedő jelentőségű volt egy „országos esemény” megrendezése, ami néhány napra az érdeklődés középpontjába helyezte a települést. Bemutakozhattak a város új vagy újraszervezett nyilvános terei: középületek, vendéglátóhelyek és elsősorban természetesen a mozik. A tanulmány elemzi a filmszemle Pécsre helyezé-

sének hátterét, Aczél György ebbéli szerepét, illetve azt, hogy a baranyai székhely mennyire volt fesztiválvárosnak tekinthető; továbbá részletesen ismerteti a cenzúra és a filmes viták szerepét. Míg a szakma résztvevőinek ez utóbbi volt fontosabb, addig a város lakói, politikai és kulturális életének vezetői a településre irányuló figyelmet tartották fontosnak. A fejezet másik cikke szintén filmes témát dolgoz fel: a Kádár-korszakbeli város vizuális történelmét. Szijártó Zsolt társadalom- és várostörténeti szempontból elemzi azt a korszakot a városról szóló két film kapcsán, amikor kialakult a település ma ismert képe: az Uránváros (az emblemikus Olympia étteremmel) és a Széchenyi tér (mint a történeti városmag szimbóluma) kettősségével. Az 1967-es *Diákváros*, az akkor 600 éves egyetem élő hagyománya mellett fiatalos hangnemben mutatja be a várost, kitérve a művészeti, iparművészeti és színházi életére is. A Széchenyi tér a három évvel későbbi *Városkrónika 1970* című alkotás egyik fontos tere, ahonnan kiindulva leltárszerűen megjelennek a város képei. Mindkét alkotás esetében kiemelendő, hogy olyan, a város kulturális emlékezetének részévé vált városképet mutatott fel, amelynek máig meghatározó hatása van.

A harmadik, *Utópia* című részben ismét két tanulmányt találunk. Anghy András írásában V. Májerszky Róbert képei alapján elemzi a „Nagypécs” világváros csak a képeken megjelenő reprezentációját. Az autodidakta festő többféle történeti stílusban álmodta meg egy világvárossá növelt Pécs képét, kitalált városrészekkel, katedrálisokká

alakított kis templomokkal, néhol már karikatúrába hajolva: mintha a város vélt vagy valós provincializmusát próbálná a nagyra törő álmokkal ellensúlyozni. A szerző felveti a festmények és Surányi Miklós *Kantate* című regényének rokonságát: a kisváros (Pécs) lakói a világvárosi lét felé vágyódnak, de soruk végül a helyben maradást mutatja. A K. Horváth Zsolt tollából született, a pécsi Magasházat bemutató tanulmány a (jelen esetben függőleges) lakótelep szakmai és a szocialista várospolitikában betöltött szerepét és annak változását elemzi. A korában modern technológiai vívmányokat hordozó épület a modernitás szimbólumának számított átadása idején. A tanulmány bemutatja a sajtóban megjelent tudósításokon keresztül a helyi politikának az 1973 és 1977 között felépített épülethez fűződő viszonyát, az átadás újabb és újabb elhalasztásának indokait és szükségességét. A különleges épület az ott lakók számára is új kihívásokat teremtett, olyan újfajta közösségi élmény jött létre, ahol a lift volt az utca a „függőleges falu” lakói számára. A szerző interjúk alapján elemzi a lakóknak a házhoz kapcsolódó tapasztalatait, azt, hogy miként tudták szó szerint is belakni az építészeti adta tereket. Az épülethez az 1970-es években fűzött tervek (vagy inkább álmok) nem váltak valóra, a technológiai hiányosságoknak köszönhetően hamarosan lakhatatlanná vált és kiürítették: használhatatlanná vált, mint az öt megalkotó politikai rezsim.

A negyedik, *Nyom* című fejezet első tanulmányában a pécsiek által jól ismert Pintér-kert kialakulását és történetét dolgozta fel Farkas Krisztina.

Az 1920-as évektől kialakított botanikus kert megalkotója a korábbi korszak főúri kertjeivel ellentétben egy nyugat-európai, polgári jellegű kert kialakítását tűzte ki célul és valósította meg sikerrel. A kert létrehozása szoros kapcsolatban állt a Mecsek Egyesület tevékenységével és a Pécs fölé magasodó Tettyével, a főként szabadidő eltöltésére kialakított nyilvános térrel. A fejezet további két cikke két szoborral foglalkozik. Viczián Zsófia a Szigeti városrészben álló *Kővirág*, Kígyós Sándor alkotása kapcsán jellemzi a városrész kialakítását, a város mai emlékezetében való jelenlétét, pontosabban annak hiányát. Németh Boglárka cikke egy történelmi környezetben álló műalkotás, Rieger Tibor *A második világháború áldozatai és hősei emlékére* állított 1999-es obeliszkének az eredeti nemes célhoz kevéssé méltó rövid történetét mutatja be. A felállítás után az alkotó szándékától függetlenül új feliratok kerültek a szoborra – a felállítást kezdeményező és koordináló kuratórium tagjaitól, akik „alulfogalmazottnak” vélték az alkotást. Hosszas bírósági procedúra után a jogerős ítélet alapján 2007-ben végül eredeti formájában került helyreállításra a szobor. Az emlékezet helyének kutatása szempontjából érdekes a közösség egy részének igénye, hogy véleményét szó szerint kőbe vesse, az emlékezet részévé tegye. A tanulmány szerzője jól követi nyomon és mutatja be az ütköző emlékezetek szituációját, az egyéni emlékezet megőrzésének törekvését a közösséggel szemben.

A könyv szerkesztői – és korábban a kutatószeminárium vezetői – úttörő szerepre vállalkoztak. Igazságtalan lenne a kevés számú apró hiba felszo-

rolása vagy annak számonkérése, hogy miért nem gazdagabb a merítés (ha csak térben gondolkodunk, például a Kertváros bevonásával): tekintsük egyfajta pilot projekt eredményének a kötetet. A tanulmányokat olvasva nem érződik, hogy a szöveg éppen egy kezdő vagy tapasztalt kutató tollából született-e, ez minden bizony-

nyal a szerkesztők munkáját is dicséri. A kötet legnagyobb eredményének azt tartanánk, ha Pécsset vagy más városokban a bemutatott módszereknek további követői, az emlékezet helyeinek újabb kutatási eredményei születnének.

Lengvári István

SZERZŐINK

Balázs Eszter (1971) történész

(Kodolányi János Főiskola, Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék)
eszterbalazs0915@gmail.com

Bodnár Krisztián (1984) történész

bodnarkr@gmail.com

Bozó Péter (1980) zenetörténész

(MTA BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei
Archívum és Kutatócsoport)
pebozo@gmail.com

Egry Gábor (1975) történész

(Politikatörténeti Intézet)
egrygabor@freemail.hu

Fónagy Zoltán (1962) történész

(MTA BTK Történettudományi Intézet)
fonagy.zoltan@btk.mta.hu

Gaucsik István (1973) történész

(Pozsonyi Városi Múzeum)
gaucsikistvan@gmail.com

Heltai Gyöngyi (1958) színháztörténész

(MTA–ELTE Válságtörténeti Kutatócsoport)
heltaigy@hotmail.com

Lengvári István (1970) történész, levéltáros

(PTE Egyetemi Levéltár)
lengvari@gmail.com

Pálóczy Krisztina (1973) népzene kutató

(Néprajzi Múzeum)
paloczy@neprajz.hu

Péteri Lóránt (1976) zenetörténész, zenekritikus

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)
lorant.peteri@gmail.com

Markian Prokopovych (1972) történész
(Universität Wien, Institut für Osteuropäische Geschichte)
markian.prokopovych@univie.ac.at

Schreck Csilla (1978) történész, PhD-hallgató
(ELTE BTK Társadalom- és Gazdaságtörténet Doktori Program)
csilla.schreck@gmail.com

Szűts István Gergely (1977) történész, levéltáros, PhD-hallgató
(MNL Veszprém Megyei Levéltára)
szutsig@gmail.com

Tóth Zoltán (1943) történész
bolithoth@uni-miskolc.hu

CONTENTS

MUSIC – MUSIC – MUSIC

Péter Bozó	The Salon as the Scene of Music and Social Life in Jacques Offenbach's Operetta <i>M. Choufleuri restera chez lui le...</i>	5
Zoltán Fónagy	Damsel at the Piano: Music in the Private Life of the Middle Classes in the Nineteenth Century	18
Markian Prokopovych	Empire Triumphant: Johann Strauss and <i>Der Zigeunerbaron</i> in the Budapest Opera House in 1905	41
Krisztina Pálóczy	'When the Brass Band Begins to Play, Now That's Something...' Brass Bands in the Hungarian Villages of the Carpathian Basin	61
Zoltán Tóth	The Thick Description of a Private Music Catalogue Compiled in the Summer of 1937 at Temesvár	86
Gyöngyi Heltai	The Crisis of 'Educational Entertainment' in 1954	131
Lóránt Péteri	Income and Emigration of Hungarian Musicians during the 1956 Crisis and after the Restoration of State Socialism	161
István Gergely Szűts	Re-Annexed Markets: The Commercial Ties of the Herend Porcelain Factory in Northern Transylvania between 1940 and 1944	186

 SOURCES AND INTERPRETATIONS

Csilla Schreck	The Home of an Operetta Prima Donna in the 1930s	210
----------------	---	-----

 FORUM

Gábor Egry	About Nations and Banks	226
István Gaucsík	The Trap of Origin or Emphasises and Shifts	234

 BOOKS

From an Authoritarian Publicity to a Totalitarian One: The Relationship Between Press and Power in the Horthy-Era Sipos Balázs: Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban.	– Eszter Balázs	243
Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai, 1945–1956. A „kapitalista giccs”-tól a haladó „mimusjáték”-ig.	– Péter Bozó	250
Demmel József: A szlovák nemzet születése. L'udovít Štúr és a szlovák társadalom a 19. századi Magyarországon.	– Krisztián Bodnár	258
Havasréti József – K. Horváth Zsolt – Szijártó Zsolt (szerk.): A város láthatatlan mintázata. Pécs városa mint az emlékezet helye.	– István Lengvári	264
Authors		268
Contents		270
Abstracts		272

ABSTRACTS

Péter Bozó: The Salon as the Scene of Music and Social Life in Jacques Offenbach's Operetta *M. Choufleuri restera chez lui le...*

The study explores the ways, in which the salon is represented as the scene of contemporary Parisian music and social life in Jacques Offenbach's 1861 *M. Choufleuri restera chez lui le... (Mr. Cauliflower Will Be at Home)*. Since Siegfried Dörffeldt's definitive work, the important role of opera parodies in early French operetta has become something of a truism. Opera parody as a genre looks back on a long-standing written tradition originating in the mid-seventeenth century. It is, however, important to examine what types of opera this particular Offenbach work parodies and how the parody works. Tercet No. 4 begins with verbatim quotes from Giacomo Meyerbeer's *Robert le diable*, the most frequently played French grand opera of the nineteenth century (première: Académie Impériale de Musique, Paris, 1831), and Adrien Boïeldieu's popular *opéra-comique*, *La dame blanche* (première: Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, 1825). Later, Tercet No 6, entitled *Trio italien de la malédiction*, is a more aristocratic example of musical parody. In this, the lyrics, the plot and the music spoof Italian *Risorgimento* operas, particularly Vincenzo Bellini's works. By analysing these two types of musical parody, the study offers a brief summary of the genre, as well as a discussion of the institutional context of the creation of the piece and the social context of the parodied opera types. In *M. Choufleuri restera chez lui le*, the petit bourgeois M. Choufleuri chooses to stage Italian opera in his salon. His motive was that Italian opera was considered more aristocratic in Paris at that time than the bourgeois French grand opera quoted at the entrance of the young composer courting M. Choufleuri's daughter. Besides references to the music scene at the time of the plot (1833), the 'Italian Tercet' performed in M. Choufleuri's salon owes its contemporary relevance to recent events of musical and public life at the time of the première: the scandalous Paris performance of Wagner's *Tannhäuser*, Jean Poniatowski's Paris premières, and the increasing popularity of Verdi operas in France.

Zoltán Fónagy: Damsel at the Piano: Music in the Private Life of the Middle Classes in the Nineteenth Century

During the nineteenth century, music became an important accessory in the spheres of private life for the middle classes. The bourgeoisie borrowed the modes of representative music consumption of the upper classes in a more modest form: instead of hired music professionals, a guest or the girls of the house performed music at social functions. While the aim of the bourgeois salon music was supposed to provide a kind of 'secular sacral' experience, the ritual of playing and enjoying music was also an accessory of social representation for most people. As there were more and more people who assumed the lifestyle and behaviour norms of the educated middle class, an increasing number of them also considered listening to classical music boring and tedious. Due to the fashion of musical entertainment at home, the small upright piano quickly became an indispensable part of the furniture of urban upper and middle classes. The key to the success of this expensive instrument was that it was capable of representing two important sources of prestige at once: wealth and education. Learning to sing and play the piano became a must for well-bred daughters. A finely trained singing voice and piano skills raised the social prestige of the individual and their family, and such skills also significantly increased the chances of middle class girls in the marriage market. At the same time, in the discourses about women's education, piano skills were often considered as the synonym for fake splendour, the opposite of real erudition and moral education. Piano training, almost exclusively for women, came to be the compulsory norm regardless of personal talent and interest. Moreover, it also became one of the spheres of socialisation, where women could be taught obedience. The study uses music history, contemporary media, and egodocuments to trace a process whereby piano ownership and musical education became middle class convention. By presenting general European trends, it also explores the ritual function of music in social life with a particular focus on Hungarian developments.

Gyöngyi Heltai: The Crisis of 'Educational Entertainment' in 1954

This study explores the failure of attempts to transform 'consumer attitudes' towards the musical theatre both by the Establishment and ambitions of the intelligentsia. Before 1945, the Budapest theatre scene was mostly in private hands and the most important genres were typical popular culture productions, such as operetta and musical comedy. In addition, they also constituted an integral part of the cosmopolitan theatre industry of the time. Following the nationalization of theatres in 1949, throughout a succession of different socio-cultural periods, the new centralized cultural policy applied various strategies to uproot these long-standing traditions, ranging from elimination and substitution to

appropriation and adoption. The ideologically and aesthetically motivated ambition to transform consumer attitudes affected all levels of the performance model. In spite of these efforts, the musical theatre traditions, including the choice of plays and acting style harkening back to the age of the Austro-Hungarian Monarchy and the inter-war years, almost immediately re-emerged when Imre Nagy's reform politics gained ground after 1953. The study first outlines how the artists and the audience adapted to the new aesthetics and theatre practice imported from the USSR between 1950 and 1953. Following this, it charts the looming crisis of the theory and practice of educational entertainment through the example of two Budapest musical theatres, Fővárosi Operettszínház and Fővárosi Víg Színház. The growing demand for 'bourgeois culture-junk', to use a contemporary expression, was often portrayed as a threat in public and official discourse in 1954. The study explores the crisis management methods, which were employed to address this threat on ministerial and party levels (Hungarian Workers' Party). The paper also examines financial restrictions, such as measures of 'rationalization', restructuring the Budapest theatre scene, and cutting the number of theatre staff employed by the state; and explains how these measures were used to restore the monopoly of socialist realist musical theatre. The paper also provides a statistical comparison of audience reception figures of the new re-politicized musical theatre performances and traditional 'bourgeois culture-junk'. Based on a wide range of archival documents, libretti and the close analysis of contemporary public discourse, the study suggests that the changing tactics of managing the crisis of 'educational entertainment' also reflects the story of political struggle within the communist party elite.

Krisztina Pálóczy: 'When the Brass Band Begins to Play, Now That's Something...': Brass Bands in the Hungarian Villages of the Carpathian Basin

The study examines the role of brass bands in the musical life of Hungarian villages, based on field collection of band music. The sources comprise of records of living folk music traditions, as well as archival material, both written sources and sound recordings. The author first reviews the state of scholarship on brass bands, emphasising the scarcity of such recordings compared to other types of music in various collections. The study then moves on to contextualise the bands and explore their social situation within their village. This is followed by a discussion about the foundation of the bands, with special emphasis on the determinative role of their funders. As they made decisions about performance bookings, performing costumes, repertoire, and, to some extent, the remuneration of band members, the study addresses the importance of legal contracts between bands and their funders.

Further questions touched upon by the study include training difficulties in the bands, their relationship with conductors, and the discrepancies between music played by ear and performing from sheet music. The author also examines the relationship of bands playing different styles of music within a community and the communities' strategies to choose between them. The conclusion suggests that the public image of brass bands is far from homogeneous and the scholarship has thus far made but a few inroads into this field. Even though the discontinuation of many of these bands means that their performances are no longer possible to record, interviews, repertoire analyses and sociological studies continue to be valuable sources to study the history of past brass bands.

Lóránt Péteri: Income and Emigration of Hungarian Musicians during the 1956 Crisis and after the Restoration of State Socialism

Performing musicians emigrated in higher numbers in the Hungarian mass emigration of 1956 than composers for various different reasons. As revealed by this study, on one hand, this is explained by the fact that their motivation to emigrate was different. On the other hand, there was also a significant difference in the attainable income of various musical professions. Based on archival sources, this study explores the structure and size of fees and royalties in the music industry in the context of the cultural politics and centrally planned economy of Hungarian state socialism. The study provides insight into the social prestige of various musical professions and the decision-making processes in the industry. Contemporary Hungarian musical life is explained through case studies of Zoltán Kodály and László Lajtha, which shed new light on the political and professional situation of these composers in this period.

Markian Prokopovych: Empire Triumphant: Johann Strauss and *Der Zigeunerbaron* in the Budapest Opera House in 1905

The Hungarian reception of Johann Strauss's exceptionally successful *Zigeunerbaron* is an interesting issue not only because of various earlier events in the history of the genre and the composer's life, but also due to its symbolic significance for the Hungarian public. Most of the previous scholarship on Hungarian music and Budapest musical theatre tends to ignore the question of reception, therefore this article looks at the series of events that led to the belated, but nevertheless successful première in 1905, with a special emphasis on audience attitudes. *Zigeunerbaron* was first performed in the Budapest Opera House, an institution struggling to redefine itself in the early twentieth century as a professional

musical stage. Strauss's work belonged neither to the pantheon of Hungarian national music, nor to 'high culture'. However, it was immensely popular and stirred a heated press debate about the character of the Opera House, its former leaders, such as Intendant István Kegelevich, and, ultimately, the character of Hungarian culture altogether. Kegelevich's death in the aftermath of the successful première further accentuated the local sentiment towards 'old Hungary', which was often portrayed to be on the verge of final demise. This, in turn, contributed to a positive reception of Strauss's work in the Opera House, which was Hungary's principal cultural institution at the time.

István Gergely Szűts: Re-Annexed Markets: The Commercial Ties of the Herend Porcelain Factory in Northern Transylvania between 1940 and 1944

In October 1940, the director of the Herend Porcelain Factory Ltd. travelled to the northern Transylvanian territories, which had been re-annexed to Hungary only a couple of weeks earlier. The purpose of his trip was to gather information about sales opportunities in person. As the time-honoured company had several distributors in the region between 1920 and 1940, their renowned products were far from unfamiliar in the Romanian market at the time. In 1940, by the decrees of the Second Vienna Resolution this territory became domestic market again. The study discusses the company's strategies to restructure or restore business connections. Business correspondence and commission records found in the company archives helps tracing in which towns Herend products were popular, and what patterns were the most coveted by the customers. Depending on the local situation, the sales of porcelain items did not fail to achieve the expected results, sometimes did even better until the last trimester of 1943. Even though these businesses did not significantly improve the financial indicators of the Herend Porcelain Factory on the whole, Northern Transylvania came to be a small, but predictable domestic market for the company during these years of the so-called 'small Hungarian world'.

Zoltán Tóth: The Thick Description of a Private Music Catalogue Compiled in the Summer of 1937 at Temesvár

Zoltán Inokai Tóth (1911–1956) was a historian and professor at the Eötvös Loránd University, Budapest. His father originally came from a Calvinist family of landed peasants from the Bánság region. He later rose to the position of a high-ranking financial civil servant and strove to provide his son with the best education available for the urban bourgeoisie, which included musical tuition too. Young Zoltán Tóth became a good violinist, and hoped to become a professional musician during his university years studying history and theology. Even after becoming a secondary school teacher in the 1930s, he continued to dream of a musical career. He compiled the catalogue of the family's musical library in the summer of 1937 at Temesvár (Timișoara, Romania). German-influenced Central European art music as cultural consumer goods for the educated middle class was fundamentally shaped by sheet music publishing and musical education. The study of the 228 titles in this catalogue reveals how these characteristics became integrated into the view of society prevalent among middle class intellectuals at the time.