

BOROS CSABA

## ALKALMAZOTT ZENE MINT LIEU DE MÉMOIRE?

### Az emlékezéstől a hangzásig: alkalmazott zene a második világháború utáni erdélyi magyar színházban

■ Zeneszerzőként és színházi alkotóként nemcsak a hangok, dallamok percepció tere és olvasata foglalkoztat, hanem a percepció története is. Megdöbbentő az a tény, hogy a közvetlen környezetünk időbeli kiterjedésének és változásainak köre mennyire függ a történelem észlelésének módjától és intenzitásától, még pontosabban a közösségi emlékezetünk feledésbe merülő helyeinek felkutatása és rekonstruálása kulcs lehet a kezünkben a jelen valós időben történő észleléséhez. Alkotóként elengedhetetlennek tartom, hogy az elméleti kutatások beépüljenek a gyakorlatba; felelős alkotói hozzáállás az emlékezet és történelem közötti rések és átfedések tudatos ismerete nélkül nincs.

Pierre Nora francia történész az *Emlékezet és a történelem között. A helyek problematikája*<sup>1</sup> című művében felhívja a figyelmet egy globális problémára: „a történelem felgyorsult”,<sup>2</sup> és ennek valós idejű észlelése egyre nagyobb nehézségekbe ütközik. A múlttal való szembenézés közösségi aktusának megteremtése és újradefiniálása a posztdramatikus színház egyik fő feladata. Az egyik legalkalmasabb terep a közösség éber emlékezetének felzárkózására és a közös emlékezhely kialakítására maga a színház. A színház folytonosságot biztosít a múlt és a jelen között. Az a hely, ahol emlékezni lehet és kell. De miért kell? Miért beszélünk annyit az emlékezetéről? Pierre Nora állítása szerint azért, mert „már nincs, helyeket pedig azért hozunk létre, mert már nincs valódi közege az emlékezetnek”.<sup>3</sup> A történelem percepciójának viszonylagosságát felülírandó, helyébe lép a megannyi emlékeztőredék – a múltfeldolgozás személyes aktusa. Ezáltal rés keletkezik a megélt múlt és a jelen tapasztalata között, a folyamatosság érzete megszakad, a történelem és emlékezet közötti egyensúly pedig felbomlik. Ez a – felejtésbe forduló és megállíthatatlan – mechanizmus edzi éberré a társadalmak, kulturális közösségek, kisebbségek közösségi emlékezetét, emlékezhelyek (*lieux de mémoire*) létrehozásával.

De pontosan mi is az, amit *lieux de mémoire*-ként definiálhatunk? Mi által hívhatók elő és tisztíthatók meg kulturális emlékezetünk töredezett, hiányos részei? Vajon az olyan törekeny és önmagukat felperzselő alkotások, mint az alkalmazott zeneművek,<sup>4</sup> áthallatszanak-e a múlt falain? Ki és/vagy mi által hallhatók és olvashatók az alkalmazott zenék keltette hangulatok; adhatnak-e lenyomatot arról a korszakról, gondolkodásmód-

ról, azokról a technikai megoldásokról és kulturális szokásokról, amelyek a közvetlen történelmi régiókban a második világháború utáni erdélyi magyar színház intézményeit jellemezték?

Az alkalmazott zene mint az európai színházkultúra posztkoloniális „terméke” megszünteti a nemzeti identitáshoz, a helyi társadalmi közegehez tapadó (lásd operett és népszínmű) ikonikus zenei leképeződést, és más kulturális közeget is képes megszólaltatni a zeneszerző stílusán vagy a műalkotás atmoszféráján keresztül.

Ha az alkalmazott zene helyzetét tanulmányozzuk az európai színházkultúra erdélyi magyar színházkulturális vonatkozásában, a 20. század második felének kezdetéig kell visszamennünk. A második világháborút követő években (1946-ban) alakult meg a kolozsvári Zene- és Színművészeti Konzervatórium – amely az 50-es években átköltözött Marosvásárhelyre Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetként. Ugyanebben az évben alakul meg a marosvásárhelyi Székely Színház Tompa Miklós és Kemény János igazgatása alatt. Tompa és Kemény Németh Antal mellett tanulta a színházi szakmát, szemléletmódja újszerű és az akkoriban elfogadottnak tekintett, teatrális, deklamáló színházon, a népszínművek műfaji sztereotípiáin túlmutató szemlélet volt.<sup>5</sup> Budapesti műhelyében Berlin, Bécs, München, Párizs és Köln színházi szemléletmódja is helyet kapott.<sup>6</sup> 1948-ban Szabó Ernő és Tompa Miklós irányításával a kolozsvári Konzervatórium rendezői fakultással bővült.<sup>7</sup> Tompa Miklós és Szabó Ernő révén egy egész generáció olyan korszerű színházi látásmóddal találkozhatott, amely Németh európai gondolkodásmódját kapcsolta az erdélyi magyar színház helyspecifikus kontextusához. Magasan képzett szakmaisággal próbálták tehát az erdélyi magyar színházi hagyományt felzárkóztatni az európaihoz.

Ebben az időszakban az alkalmazott zene színháztörténeti kontextusát mindenekelőtt két nagy intézmény adja. A kolozsvári színház, amely a háború után tipikusan a nagypolgári színház jegyeit viselte, ugyanakkor rengeteg műfajt és előadóművészt alkalmazott,<sup>8</sup> illetve a Székely Színház, amely – élesen elhatárolódva a kolozsváritól – az úgynevezett tiszta realizmus irányába mozdult el. Harag György rendező, aki szintén Tompa- és Szabó-tanítvány volt, 1982-ben már kolozsvári főrendezőként adott interjújában így emlékszik vissza a Székely Színházra: „Az igazi ráébredést – nemcsak nekem, hanem az egész korosztályomnak – tulajdonképpen a marosvásárhelyi Székely Színházzal való találkozás jelentette. Akkor láttuk, hogy mit jelent az a színházi forradalom, amely mindenkor egy fiatal generációnak az azelőtti színházzal való szembenállását jelenti. Nagyon élessé vált ez a szembenállás a marosvásárhelyi és a kolozsvári színház között, mert hiszen a marosvásárhelyi teljesen új hangot ütött meg a kolozsvári színházhoz képest egész gondolkodásmódjában és színházcsinálásában; és Tompa Miklós tudatosan szerződtette azokat a tagokat, akik ennek a stílusnak, ennek az egy nyelvet beszélő színháznak a tagjai lehettek.”<sup>9</sup> Majd hozzáteszi: „Nem volt ez egy steril színház, csak a nagyon mély realitások, a mély igazságok színháza, hanem rengeteg groteszk elemmel, gazdagon jelentkezett. Nem volt ez egy sima színház, hanem nagyon is látványos volt, az emberi jellemek szélsőséges ábrázolásával...”<sup>10</sup>

Míg a háború után a kolozsvári intézmény az erdélyi magyar hagyomány jegyében folytatta színházpolitikáját, addig a marosvásárhelyi színház olyan technikákat alkalmazott, amelyek nem rugaszkodtak el teljesen az erdélyi színházi hagyomány társadalmi kereteitől, de nyitottak voltak a technológia nyújtotta lehetőségek kiaknázására is, amelyre a kolozsvári színház csak Harag főrendezői korszakában évtizedekkel később rendezkedett be.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, a Kolozsvári Állami Színház és a Marosvásárhelyi Rádió archívuma őrzi azokat a partitúrákat és magnószalagokat, amelyek az 1948 és 1991 közötti időszak erdélyi színházi előadásainak alkalmazott zenéit, illetve az előadások hangfelvételét rögzítik. Az alkalmazott zene rögzített formája a színházi emlékezetben tehát – halbwachsi kifejezéssel élve – *elszigetelt közegként* van jelen.<sup>11</sup> A történeti alkalmazott zene elszigetelt közegei a hanghordozók, partitúrák, illetve az előadások tévéfelvételeiből kihangzó lenyomatok.

A hangzó folyamatok nagy múltú rögzítéstechnikája és a zenei lejegyzés technikája mellett a 20. század második felétől megjelenik a magnetofon és a magnószalag<sup>12</sup> a színházi technológiában, amely véleményem szerint az erdélyi magyar színházi emlékezetben a partitúrával egyenértékű emlékezhely. A magnószalag rögzítéstechnikája az élő zenét, ha nem is teljesen, de a 40-es évektől kezdődően nagyrészt kiszorította a színpadról. A technika megjelenésével ugyanis helyettesíthetővé vált a színházi zenekar *intézménye*. Az élő zenélésnek az előadással együtt hangzó, organikus és interpretatív folyamata eltűnt, ahogy a zenész mint színházi alak is megszűnt; maga az interpretáció rövidre zárt folyamattá alakult, a felvétel bekevertezte magát a művet egy hermetikusan zárt időszegmensbe, amelyet egy mechanikusan visszatekerhető szerkezet reprodukált; ettől a pillanattól a hangszórók helyettesítették a hangszert, a magnószalag-lejátszó a zenészt, és a magnószalag a partitúrát. Mindemellett azzal, hogy a zene rögzíthetővé vált – és nemcsak az a zene, amely egy bizonyos kultúrkör organikus terméke volt (gondolok itt a marosvásárhelyi zenekarokra, amelyek a közízlést és a divatot egyszerre szolgálták) –, olyan zeneművek is „eljárthatókká” váltak a színházban minimális anyagi befektetéssel, amelyeknek közvetett módon nem volt organikus leképeződése a társadalomban.

A rögzítés mint emlékezetmegőrző technika a történelemésztés vonatkozásában sajátos textusként, ugyanakkor a történeti múltban „megjelenőként” állítja elénk az alkalmazott zenét tároló magnószalagokat. Mindez az emlékezet társadalmi és kulturális kereteinek egy sajátos látás-és/vagy hallásmódját konstituálja, ugyanakkor azzal, hogy ezeket a kereteket meghatározzuk, az alkalmazott zene kialakítja a saját emlékezeti paramétereit mind a tudományos, mind pedig a történeti és kortárs alkotások diskurzusában. Maurice Halbwach munkájának köszönhetően az emlékezet tudományos kereteinek kutatása során nemcsak a történelmi és szociológiai keretek újradefiniálására kaptunk lehetőséget, hanem a színháztörténet helyeinek tudományos lokalizálhatóságára is. A specifikusan helyi emlékezhelyek kulturálisan behálózzák a történelem szegmenseit, ugyanakkor potenciális emlékezettárgyakra utalnak az elszigetelt vagy lappangó történelem üresen hagyott pontjain. Az elszigeteltség valóban egy létező problematika. Gondoljunk el, ugyancsak Halbwach példájával

élve – amelyet *Az emlékezet társadalmi kereteinek* előszavában olvasunk –, hogyha egy nyelvi közeget kilök magából az adott történeti helyzet, és ez a nyelvi réteg olyan közegbe ékelődik, ahol számára nincs kulturális kapaszkodó, nem „beszélük” a nyelvét, mi által maradhat meg mégis az emlékezetben? Ami az alkalmazott zene helyzetét megvilágítja ebben a kontextusban, az egyrészt a technika hatalomátvétele a rögzítés terén, valamint a szakorientált kritika megszűnése. A történelem felgyorsulásának következtében a zene rögzítése és megőrzése érdekében különböző technikák váltották egymást, ez pedig az előzőket jobbra megszüntette vagy megnehezítette a közvetlen hozzáférésüket. Egy magnószalag esetében ma technikailag vissza kell lépni azokhoz az eszközökhöz, amelyekkel ezeket a történelem érintett szegmensében alkalmazták. Már a magnószalag megjelenése is problematikussá tette az emlékezetmegőrzés minőségét, hiszen az időben korábbi technikák behívásával rontott az emlékezettárgy – esetünkben a megszólaló műalkotás – minőségén, amikor bakelitlemezzel másolta át szalagra az eleve bakelitlemezzel rögzített hangzóanyagot.

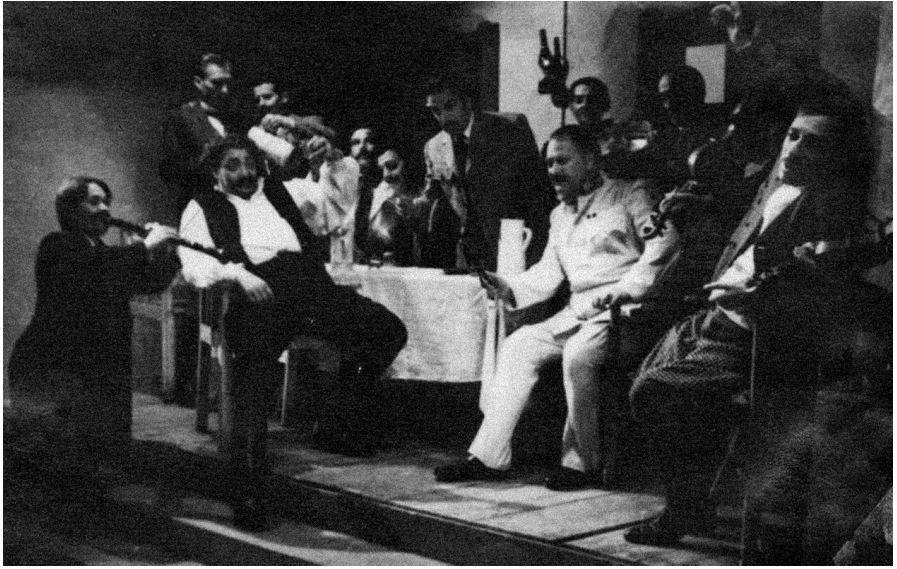
Rengeteg magnószalag maradt „digitalizálatlanul”; ezek a levéltárakban és archívumokban még ma is fellelhetők. Ennek oka a 20. század 90-es évekbeli technikájának robbanásszerű fejlődése, amely alig néhány év leforgása alatt megszüntette a magnószalag-technikát: szerepét átvette az optikai lemez és a digitális rögzítéstechnika. A magnószalag digitalizálása esetében azonban elkerülhetetlenül szembesülnünk kell azzal a ténnyel, hogy kizárólag modern eszközökkel lehetetlen kivitelezni a műveletet. A magnószalagot ugyanis orsós magnetofonon lehet lejátszani, majd digitális hordozóra átmenteni.

A magnószalagra írás technikája lehetőséget adott a hangzó folyamat tetszőleges megszakítására és más, az előzőtől akár karakterében, akár ritmusában vagy tempójában eltérő hangzó folyamatokkal való összeillesztésre, illetve egy adott részlet többszöri megismétlésére. Az, hogy ma a *loop* az *incidental music*<sup>13</sup> egyik stílusjegyének számító kifejezés, voltaképpen a magnetofon technikai paramétereinek köszönhető. A magnetofon a zenei frekvencia mozgásának elektromossággá és mágnesességgé való alakításával nemcsak a rögzítéstechnika szempontjából vált a zenei interpretáció központi jelentőségű eszközévé, hanem az elektromosság mint fizikai fogalom zenei megjelenítésével is hatást gyakorolt a 20. századi zenei irányzatokra, illetve az alkalmazott zene színházi műfaját is meghatározta. A magnetofon népszerűsége megjelenéséhez képest igencsak későre, a 40-es évekre tehető, és egészen a 90-es évekig a zene megőrkítő technikájának egyik leginkább alkalmazott módszerét jelentette. A zeneszerző magnószalagra rögzítette a hangeffektusokat és az alkalmazott zenét, amely az újra meg újra becsévlés és többszöri lejátszás során elveszítette a felvétel pillanatában megőrkített állapotát. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a magnószalagon tárolt múlt minden egyes „felidézéssel” közelebb kerül a megsemmisüléshez, ugyanakkor a zene mellett a recsegésekben és zajokban, a vágások hangjában, a fehér zajban<sup>14</sup> ráismerhetünk a múlt sérülékenységének hangjára is. A technika sérülékenysége a magnószalagok esetében egyenértékű a múlt sérülékenységével. Egy minden előadás előtt újracsévlést – a végéről az elejére pörgetett és újra befűzött – magnószalag olyan, mint egy sokszor eljátszott partitúra. A zajok és „hibák” a sokadjára

is oda-vissza orsózó szalagmozgásnak a hozadékai, amelyek rárétegződnek a hangzó tartalomra, ezáltal a szalagon tárolt dokumentum ugyan sérül, de ez az időben eltolódott sérülékenysége a múltat reprezentálja, teszi a hangzó tartalom észrevehetetlen jelenségévé az emlékezetben. A digitalizálás pillanatában tehát nem kizárólag a zene örökítődik meg a jövő számára, hanem a múlt sérülékenysége – időben összesűrített – valósága is. A magnószalagok az erdélyi magyar alkalmazott zene emlékezhelyei. Sérülékenyek, ezért a rajtuk tárolt hangfelvételek elveszendőben vannak. A számos erdélyi magyar zeneszerző műveit tároló szalagok olyan értékkel bírnak, akár egy rendezőpéldány, próba- vagy előadásnapló. Néhány közülük egyedi zenei anyagot, korabeli zenei felvételt, szöveget és hangeffektusokat őriz. Olyan szerzők műveiről van szó, akik a mai magyar kortárs komolyzene megkerülhetetlen alakjai. Ezek a tekercsek olyan neves erdélyi zenészek, karmesterek és zeneszerzők közreműködésével készültek, mint Csíky Boldizsár, Orbán György, Selmeczi György, Szabó Csaba, Zoltán Aladár, Demény Attila, Fátyol Tibor, Hubesz Walter, Kozma Mátyás és Szalman Lóránt, ugyanakkor tartalmazzák azoknak a kis együtteseknek a zenéjét is, akik a korabeli társadalom, a középosztály és munkásosztály szórakoztatását szolgálták.

A Székely Színház egyik legkorábbi magnószalag-felvételén Tompa Miklós *Úri muri* című rendezésének „zárójelenete” hallható. Az előadást ugyanabban az évben, 1949-ben rendezte meg Tompa Miklós, amikor Bán Frigyes azonos című filmje készült. A szerző által jóváhagyott utolsó színpadi változatot egy évvel korábban, 1948-ban mutatta be a budapesti Nemzeti Színház. A marosvásárhelyi Székely Színházban az *Úri muri* erdélyi (romániai) ősbemutató is volt egyben. A magnószalagon Rozika (Szabó Duci) és Szakhmáry Zoltán (Kovács György) búcsújelenete hallható Bámbó Gyula zenekarának<sup>15</sup> század eleji marosvásárhelyi cigányzenéjével. Az *Úri muri* kétségtől egyike a Székely Színház emblemikus előadásainak – már csak abból ítélve, hogy mennyire magas számú előadásszámot ért el,<sup>16</sup> ebben a kritika, a színészek és rendezők emlékezte egyaránt megegyezik. Az előadásszöveg teljes történeti dokumentációja néhány kép és egy magnószalagon rögzített jelenetrészlet. A szalagon lévő hang több szempontból is értékes színháztörténeti dokumentum.

Egyrészt kizárólag ezen a magnószalagon hallható a korabeli marosvásárhelyi középosztály zenéje, a Bámbó zenekar egyetlen fennmaradt felvétele eredeti hangszerösszeállításban.<sup>17</sup> Nem mondhatni, hogy aláfestő, hangulatteremtő zene ez, inkább a milió szerves része, mintha a tér és a szereplők társadalmi képének sajátos vetülete volna. Ez az együttes a már szocialista Romániában is képviselte zenéjével a világháborúk előtti közhangulatot a vásárhelyi mulatókban. A következő néhány évtizedben azonban a „cigányzene” meghatározott pártprogram keretében felszámolódott,<sup>18</sup> és a 19. század végi, 20. század eleji zenei köznyelv organikus egysége a közösséggel eltűnt. Feltételezhetjük tehát, hogy a sajátosan helyi jellegű zenei köznyelv részeseivé váló a nézők emlékezetében még elevenen élt a háború előtti közhangulat.



Részlet az *Úri muriból*. Rendező: Tompa Miklós, Székely Színház, 1949.

A zene a tragikus multság paradoxonát teremti meg azzal, hogy távol marad a pszichologizáló érzelmességtől. A jelenet felszínén egyre inkább körvonalazódó feszültség mögött egy változatlanul víg hangvételű zene szól, és meglehetősen nyomasztó hangulatot teremt. A nosztalgia elegyedik a tradíció kiüresedésének akusztikájával.

Ugyanakkor a színpadi beszédben megnyilvánuló színek, hangárnyalatok, érzelmi regiszterek az előadásmód zeneiségét hangsúlyozzák. Szabó Duci mindenféle erőltetett átmenet nélkül vált regisztert egy gondosan kiművelt *bel cantó*ból egy mértéktartó bensőséges szövegmondásba, mindezt a legnagyobb természetességgel, megőrizve a szövegmondás ritmusát és jellemformáló mivoltát.<sup>19</sup> Kovács György, Szabó Ernő, valamint Delly Ferenc szintén ezt a szövegközpontú, erősen ritmosos, esetenként markánsan jambikus, az érzelmi stációkat hatásosan hallató, dinamizáló stílust alkalmazzák szerepeik megformálásában. A szövegmondás dallamos, a köznapitól eltérő, ám bizonyos módon mégis azt utánzó, emelkedett hangvételű. A felvétel szembetűnő jellegzetességei ugyanakkor a textualitás anyagiságának egybehangzósága, a szövegplaszticitás, a témák közötti átmenetek komprehenzív jellege, illetve az információ percipiális – elhangzás–meghallás–megértés–válaszadás – idejének hiánya: mintha a mondatok megszakítás nélküli ritmusa volna a játék egyedüli stílusjegye. Mintha az előre megírt partitúra „szentsége” nem engedné meg a színészeknek, hogy oda nem illő szünetekkel, hosszú fájdalmas csendekkel, szöveg nélküli játékkal törje meg a ritmust. Mintha Rozika előre tudná, hogy mit, milyen tempóban és hangerővel fog válaszolni Szahmárynak. Mintha Delly Ferenc és Szabó Ernő szövegeinek Szabó Ducy és Kovács György dialógusába való beékelődése szintén partitúraigény volna, meghatározott tempó- és dinamikai előjegyzéssel.

A szövegcentrikusságnak ez a hideg szabályossága az egész jelenetet groteszkké transzformálja. Ezt a groteszséget húzza alá, hogy a színészek

a zenéből átvett tempó és ritmus függvényében válaszolnak egymásnak, mintha mondanivalójuk nem rendelkezne önálló létjogosultsággal, csakis ennek a kispolgári köznyelvnek a tudatában volnának képesek érvelni.

Az alkalmazott zene olyan formájával találkozhatunk ezen a felvételen, amely ugyan a középosztály és a proletariátus társadalmi rétegeinek zenei ízlését határozza meg, visszanyúlva a háború előtti magyar nótakultúrájához, mégis a színházi jelrendszerben Tompa Miklós rendezése által elrugaszkodik a hagyományos interpretációtól, és egy másfajta, a groteszkhez közelítő atmoszférával ütközteti. Erről a zenéről csak azért tudunk, mert az említett hangszalagot az intézmény megőrizte a színházi emlékezetben, illetve nem szolgált palimpszesztusként<sup>20</sup> egy éppen soron következő zenei anyagnak. A hangtechnikusok a 20. század második felének évtizedeiben hordozó hiányában alkalmazták ezt a módszert, figyelmetlenül. Egyes előadások alkalmazott zenéjének csak a töredékei maradtak fenn emiatt, sok esetben pedig csak a magnószalag tárolódobozára írt cím utal az előadásra, annak ellenére, hogy a tartalma nem releváns. Negatív példával élve Harag 1962-ben rendezett Alexej Abruzov *Irkucki történet* című drámájának Hubesz Walter zeneszerző által komponált, illetve a színészek előadásában megszólaltatott kórusműveinek, továbbá alkalmazott zenéinek hangfelvételei azért vesztek el, mert a kritika elmarasztalta az előadást,<sup>21</sup> főként pedig a kórus öncélú megjelenítését, így a felvett zenei anyagra a következő években más hangzó anyagot rögzítettek. Hubesz Walter egy részletesen kidolgozott, 47 oldal terjedelmű partitúrát írt az előadáshoz, amelyben mind kórusművei, mind az akkordeonra, hegedűre vagy zongorára írt régi orosz keringői igényes, semmiképpen sem említésre méltatlan művek.

Az alkalmazott zene történeti fordulópontjait tekintve az erélyi magyar színházban kiemelkedő helyet foglal el Szabó Ernő *Vízözön* című előadásának hangfelvétele, ugyanis ez a felvétel az archívum legkorábbra datált magnószalagja. Az 1948-ban bemutatott előadásról ez az egyetlen fennmaradt dokumentum, amely több részletet is feltár a Székely Színház kulturális emlékezetében. A magnószalagon az előadáshoz alkalmazott zenét hallhatjuk, jobban mondva egy zenei válogatást és szerkesztést. Ez az első olyan eset, amikor alapvetően nem alkalmazott zene válik drámai folyamattá részévé. A szerkesztett hangok közt hallhatunk egy montázst: induló villamos zaja együtt egy óraketyegés monoton ritmusával, továbbá egy mosodára emlékeztető atmoszféra. A zenei válogatásban első hallásra André Jolivet francia zeneszerző *Concerto pour Ondes martenot et Orchestre*<sup>22</sup> című versenyműve juthat eszünkbe, de a hasonlóság ellenére, még a felvétel rossz minőségére hivatkozva sem jelenthetjük ki biztosan, hogy a mű egyezne a francia zeneszerző alkotásával. Egy kisebb zenekarra írt darabot hallunk, amelyben erőteljesen jelen van az *ondes martenot*, de mégsem nagyzenekari kísérettel, mint Jolivet művében, csupán néhány ütőhangszer kíséretében. A magnószalag további részében Bartók Béla *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művéből és Igor Stravinsky *Le sacre du printemps* című balettzenéjéből hallunk részleteket, amelyek képszerűen szólalnak meg a közbeékelte szerkesztett hangmontázsokkal. A magnószalagra rögzítés több mint valószínű, hogy bakelitlemezeiről való átmásolással történt, ami sokat rontott a hangfelvétel mi-

nóságán, viszont így is szembetűnő az a zeneileg igényes vágástechnika, amely Szabó Ernőnek az eredeti művek iránti tiszteletét mutatja, és értő zenei gondolkodásra vall. Az alkalmazott zene mint fogalom ezen mozzanat megértésén keresztül válik értelmezhetővé a színháztudományos diszkurzusban, hiszen a zeneművek a rendező által adaptált formában ékelődnek az előadásba. Nem a művek felmutatása, sokkal inkább a művek által kiváltott hangulat határozza meg az építkezést. Feltételezhetjük tehát, hogy Szabó Ernő a színházi hangzás, vagyis az atmoszféra felől közelítette meg a *Vízözön* akusztikus terét. A magnószalag tartalmából arra következtethetünk, hogy Szabó Ernő egyértelműen az újszerű hangzást kereste, hiszen ami mindhárom zenemű esetében megállapítható – annak ellenére, hogy mind formai, mind tartalmi szempontból különböző művekről van szó –, az a zenekari hangzásnak egy a klasszikus zenei hagyománytól eltérő karaktere.

Az *ondes martenot* jelenlétére a *Vízözön* című előadásban sokáig nem találtam pontos történeti adatot, jöllehet egy ilyen hangszer, főként a negyvenes években, de még ma sem tűnik fel gyakran a zenekarban. Néhány évvel ezelőtt azonban a *Színház* folyóiratot olvasva megdöbbentő tényekre akadtam, amelyek a teljes *Vízözön* színházi emlékezetének megítélését tágabb perspektívába helyezték. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma Henri Berger néven említi a *Vízözön* szövegének szerzőjét, amely művet Anatol Constantin – az egy évvel korábban (1947) a Székely Színházhoz szerződő színész – és Kemény János, a színház művészeti titkára fordított magyarra, tehát az újszerű hangzás színházi adaptációja mellett magyar nyelvű ősbemutató is a *Vízözön* Marosvásárhelyen. Az archívumban talált adatok alapján legalábbis erre következtethetünk. Henri Berger drámaíró azonban nem létezik. A kutatás eredményeként azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a *Vízözön* című dráma tulajdonképpen Johann Henning Berger *Syndafloeden*<sup>23</sup> című háromfelvonásos drámájának fordítása lehet, és valószínűsíthető, hogy Szabó Imre fordítása után készült. Johann Henning Berger drámáját ugyanis 1941-ben mutatta be a Kolozsvári Zsidó Színház Fekete Mihály rendezésében. A színház működési engedélyét báró Kemény János szerezte meg, továbbá az ő közbenjárására kapott a színház színdarabokat, anyagiakat, kellékeket és jelmezeket,<sup>24</sup> így valószínű, hogy az *Özönvíz* című drámát is az ő ajánlatára mutatta be a társulat. J. H. Berger drámája a realizmus bölcsőjéből, a moszkvai Művész Színházból terjedt el a különböző színházakban, ugyanakkor a korai filmiparban is. Jevgenyij Bogratyionovics Vahtangov rendezésében *Özönvíz* címmel 1914-ben a moszkvai Művész Színház Első Stúdiójának premierje után több oroszországi színház is műsorára tűzte J. H. Berger drámáját.<sup>25</sup> Valószínű, hogy a Kolozsvári Zsidó Színház is innen kölcsönözte a címet. De ott találjuk J. H. Berger drámáját egy 1930-as filmre alkalmazott változatban is, amelyet Bradley King adaptációja után *The Way of All Men* címmel mutatott be a Broadway Frank Lloyd rendezésében. Ennek nyomán 1931-ben Budapesten is vetítették a film német nyelvű változatát *Die Maske fällt* címmel, William Dietrele rendezésében, amelyet szintén *Özönvíz* címmel hirdettek meg.<sup>26</sup> A filmben azonban más neveken jelennek meg a szereplők, és több mint valószínű, hogy a bergeri narratíva is sérült Bradley King adaptációja után. Kérdéses, hogy milyen szöveg alap-



ján fordította újra Anatol Constantin és báró Kemény János Berger drámáját, az viszont tény, hogy a marosvásárhelyi Székely Színház bemutatóját *Vízözönként* jegyzi a színház történelem. A Kolozsvári Zsidó Színház *Özönvíz* című előadásának zeneszerzője és előadója Harry Maiorovici.<sup>27</sup> A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában megtalált, legkorábbra datált magnószalagon, amelyet a *Vízözön* alkalmazott zenéjeként tárgyalunk, minden valószínűség szerint Bartók és Sztravinszkij művei mellett Harry Maiorovici művét halljuk. Összehasonlítva azzal a szintén Harry Maiorovici által szerzett zenével, amelyet az *Ysgadal*<sup>28</sup> című filmesszéhez komponált, megállapíthatjuk egyrészt a stílus, másrészt pedig a hangszerelés hasonlóságát. Ugyanakkor az 1930-ban megjelent Broadway-produkció kísérőzenéi közt sem szerepel *ondes martenot*-ra írt zene, tehát nem beszélhetünk arról, hogy Szabó Ernő a filmváltozathoz adaptálta volna a kísérőzenét a *Vízözönhöz*. A rendező valószínűleg Kemény János révén juthatott hozzá az 1941-es felvételhez, amelyet minden valószínűség szerint a kolozsvári Goldmark Filharmóniai Társaság együttese rögzített, ez a zenei együttes ugyanis a városi zsidó zenei életet fényjelezte 1934-es megalakulásától egészen 1942-ig.<sup>29</sup> Ezt azért tartom fontosnak megemlíteni, mert csak ez a társaság rendelkezhetett azokkal a hangszerekkel (*ondes martenot*, vibrafon, ütőhangszerek), amelyeket a *Vízözön* alkalmazott zenéjében is hallhatunk. Szabó Ernő Harry Maiorovici zenéjét kiegészítette két, szintén korszerű művel, és az általa válogatott és montírozott hanganyagokkal a művek ízlésvilágának társadalomidegen hangzásával újszerű atmoszférát jelenített meg a Székely Színház művészi programjában.

Zeneszerzőként és színházi alkotóként véleményem szerint kulcsfontosságú látni az alkalmazott zene megjelenésének helyeit, kulturális és szociológiai hatásait a történeti előadásokban. Rekonstruálva a korabeli előadások hangzó terét, kiegészítve a hallott élménnyel azokat, sajtós olvasatba foglalva, nem utolsósorban pedig történeti – megköcsöztatom, hermeneutikai – kontextusból látva/hallva az alkalmazott zenét olyan láncolat térképezhető fel a minket meghatározó kulturális emlékezet körében, amely képes befedni a felgyorsult történelem repedéseit. Az, hogy a zene eltávolodik az önmagára reflektáló jelentésétől, letörli magáról a romantika kliséit, és egy drámai, narratív folyamat részeként új jelentéseket generál, tehát alkalmazhatóvá válik, olyan perspektívát nyit meg az alkalmazott zene recepcióesztétikájában, amely szoros összefüggésben van kulturális emlékezetünkkel. Többek közt ez az eljárás nyit új utakat az 50-es évek utáni erdélyi magyar színház esztétikájában, és tendenciájában alakítja a kísérőzenének – az önreflexión túlmenően – a hozzárendelhető, formálható, atmoszférateremtő jellegét egészen napjainkig.

A történeti alkalmazott zene elszigetelt közegei a hanghordozók, partitúrák, illetve az előadások tévé- és rádiófelvételeiből kihangzó lenyomatok – olyan kulcsok, amelyek újabb kérdésekre adhatnak választ, továbbá újabb *lieux de mémoire*-ként konstituálódhatnak az erdélyi magyar színházi emlékezetben.

■ JEGYZETEK

1. Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*. Napvilág kiadó, Bp., 2010. 142.
2. Uo. 142.
3. Uo. 142.
4. *Alkalmazott zene* – olyan gyűjtőfogalom, illetve tág műfaji megnevezés, amely a zenés és prózai színházban, filmekben, televíziós sorozatokban, reklámokban, videójátékokban, bevásárlóközpontokban és egyéb médiumok részeként szólal meg. Programzeneként is meghatározható, hiszen óriási szerepe van az adott hangulat megteremtésében, a drámai és/vagy epikus hatás fokozásában. Legfőbb jellegzetessége, hogy szinkronban működik a narratív tartalommal, valamint más drámai és vizuális elemekkel, ezáltal atmoszférateremtő funkcióval rendelkezik, és a modern művészeti irányzatok, illetve a szórakoztatóipar kommunikációjának elengedhetetlen része.
5. „Marosvásárhelyen viszont Tompa Miklós volt a legjobb színházi szakember. És Kemény János. Mindketten Németh Antal mellett tanulták a színházi szakmát, olyan körben, amelyben magasrendű professzionalizmus volt. Elmentek Marosvásárhelyre, s biztos kézzel és még biztosabb szemmel kiválasztották a különböző társulatokból azokat a színészeket, akikre alapozták a nagy Székely Színházat.” Nánay István: *Harag György színháza*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1992. 20.
6. Vö. Romváry Ferenc (főszerk.): *Pécs lexikon II. (N–ZS)*. Pécs Lexikon Kulturális Nonprofit Kft., Pécs, 2010. 17.
7. „A rendezői fakultáson Tompa Miklós és Szabó Ernő tanított. Rengeteget okultunk abból, ahogyan kibontottak egy-egy előadást. Ők Marosvásárhelyen éltek és dolgoztak, onnan jártak át akkor még Kolozsvárra oktatni. Legtöbbször a kolozsvári előadások voltak a rossz példák, de mi azokból is sokat tanultunk. És lassan rádöbentünk, hogy a marosvásárhelyi iskola abban a periódusában döntően meghatározhatja jövőnket és színházi gondolkodásunkat.” Nánay István: *Harag György színháza*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1992. 19.
8. „A háború után a kolozsvári színház tipikusan nagypolgári színház volt. Hatalmas és nagyon vegyes társulat dolgozott ott. Opera, operett, prózai részleg. Egymás mellett voltak kitűnő, nagy formátumú színészek és dilettánsok. Sokan közülük a század elején még népszínművekben szerepeltek. Szentgyörgyi István közvetlen munkatársai, utódai, kik még Korda Sándorral filmeztek.” Uo. 19.
9. Kántor Lajos: *A játék merészsége. Beszélgetés Harag Györggyel*. In: Kacsir Mária (szerk.): *Színjászó személyek*. A Hét, Buc., 1982. 10.
10. Uo. 12.
11. Vö. Maurice Halbwachs: *Az emlékezet társadalmi keretei*. (Ford. Sujtó László) Atlantisz. Bp., 2018. 10.
12. Vö. Balti József – Csabai Dániel – Hargitai János: *Magnósok kiskönyve*. Műszaki Könyvkiadó. Bp., 1972. 19.
13. Incidental music, vagyis kísérezene gyanánt definiálunk minden olyan zenét, amely elsősorban nem zenés színházi műhöz íródik.
14. A fehérzaj olyan, a hangtechnikában véletlenszerűen vagy az idő múlásával – a mágnesszalag esetében a mágnesség disszolúciójának következtében – megjelenő zaj, amelynek az ember által érzékelt frekvenciatartománya 20 Hz és 20 kHz közé tehető.
15. A városzerte ismert cigányzenekart az Arlus és a Tag étteremből kérték fel arra, hogy legyenek az előadás szereplői. Az előadás zárójelenetének egyik képe is bizonyítja, hogy a zenészek szerves részei voltak az előadásnak. Vö. Lázok János: *Úri muri. Színházi látvány és hangzás*. <http://theatron.hu/philther/uri-muri>
16. „...az *Úri muri* 126 előadását pedig kiemelkedően sokan, közel hatvanezren látták.” Horváth Bea: *A marosvásárhelyi Székely Színházban bemutatott darabok előadástörténetének legfontosabb adatai. 1946–1961*. A Marosvásárhelyi Színművészeti Egyletem kiadója, Mvhely., 2006. 172.
17. Klarinét, hegedű, harmonika, nagybőgő.
18. Vö. Bakó Zoltán: „*Ahol a zene öröklődik, mint a lúdtalp*”. <https://liget.ro/eletmod/ahol-a-zene-oroklodik-mint-a-ludtalp#>
19. „Még csak zeneiskolába járt, amikor felfigyelt rá a kolozsvári közönség és a színházvezetőség. 1943 és 1946 között inkább dalművekben kapott feladatot, Marosvásárhelyen is ilyen szerepekben mutatkozott be, és egy csapásra meghódította az egész várost. [...] Alakításait a lélektani feltárulkozás készsége tette hitelessé, ilyen volt már a székely színház nevezetes *Úri muri*-előadásának Rozikájaként. [...] csupa muzsika: sohasem tagadhatta volna le, hogy a zene felől közelített a színjátszáshoz. Szép színpadi beszédének ez a kulturált muzikalitás az aranyfedezete.” Székely Ferenc: *Szabó Duci*. In: Kacsir Mária (szerk.): *Színjászó személyek*. A Hét, Buc. 1982. 85.

20. A palimpszeszt(us) olyan pergamen vagy papirusz, amelyről az eredeti írást még az ókorban kivakarták, hogy új szöveget írthassanak rá. Ez a gyakorlat még a középkorban is elfogadott volt. Célja nem az információ megsemmisítése, hanem a papír „újrahasznosítása” volt; tulajdonképpen a következő információ helyének előkészítése. A magnószalag-lejátszó – például a Revox – az új felvétellel egy időben törölte a régit a magnószalagról.

21. „Harag György, az *Irkutszki történet* vásárhelyi előadásának rendezője a darab hangulati közvetlenségét és lírai telítettségét, romantikus pátoszáat hangsúlyozta elsősorban. Kérdés azonban, hogy ilyenképpen nem adott-e a szükségesnél több lehetőséget bizonyosfajta elvont érzélgősség kiélésére ahelyett, hogy a konfliktust és a drámaiságot mélyítette volna el jobban – mindenekelőtt Viktor alakját illetően. Nem kétséges, hogy hatásos, de ugyanakkor mértéktartó és emelkedett művészi ízlésről tanúskodó produkciót hozott színre. Hogy a kórust nem tudta szervesen bekapcsolni az előadás egészébe; hogy a legtöbb esetben fölöslegesnek éreztük a színpad szélén üldögélő színészek időnkénti megszólalásait, akcióit – ez nem csupán a rendező rovására írandó.” Nagy Pál: *Irkucki történet. Bemutató a marosvásárhelyi Állami Színházban*. Új Élet 1963. V. (1) 14.

22. A felvétel 1947-ben készült a szerző vezényletével továbbá Jeanne Loriod szölista (Ondes Martenot) közreműködésével az Orchestre Philharmonique de l'ORTF stúdiójában.

23. *A bűn folyama* című háromfelvonásos drámát Johann Henning Berger (1872–1924) svéd író a Svéd Nemzeti Színház megrendelésére írta 1908-ban.

24. Lőwy Dániel: *Kítaszítottak színháza. A rövid életű kolozsvári Zsidó Színház és a színészeinek sorsa*. Színház 2021. LIV. (6) 33.

25. „Közben Vahtangov az első főszerepét is megkapja az Első Stúdióban: a gonosz Thakleton játékkereskedőt Dickens *Tücsök a tűzhelyen* című kisregényének színpadi változatában, három héttel később pedig ugyanitt újabb rendezésére kerül sor. Színpadra állítja Berger *Őzönvíz* című darabját, és benne – Mihail Csehovval felváltva – eljátssza az egyik főszerepet, Frasert. Az előadás érdekessége, hogy különböző felfogásban formálják meg a szerepet: a tönkrement tőzsdeügynök ábrázolása Mihail Csehov alakításában a groteszk tragikumig fokozódik. Izgatott és elkeseredett, de nem törődik bele a sorsába. Vahtangov szerepfelfogása szerint viszont eleve elfogadja a csódhelyzetet. Elvesztette minden reményét, és feladta a küzdelmet.” Balogh Géza: *Vahtangov fantasztikus realizmusa*. <https://www.criticailapok.hu/archivum/25-2003/38362-vahtangov-fantasztikus-realizmusa>

26. A német nyelvű film budapesti bemutatójának időpontja: 1931. május 8.

27. Lőwy: i. m.

28. Filmesszé a Méliusz József *Isgadal Elégiája* című verse nyomán Lővith Egon rajzaival és László Gerő szavalatával. Az 1994-ben készített filmet 1997-ben díjazták Ebenseeben. Eredeti zene: Majorovics Harry, kép: Essig József. Ghiță Andrea és Essig József filmje. <https://www.youtube.com/watch?v=VyrLlIkrd2o>

29. Lőwy: i. m.

